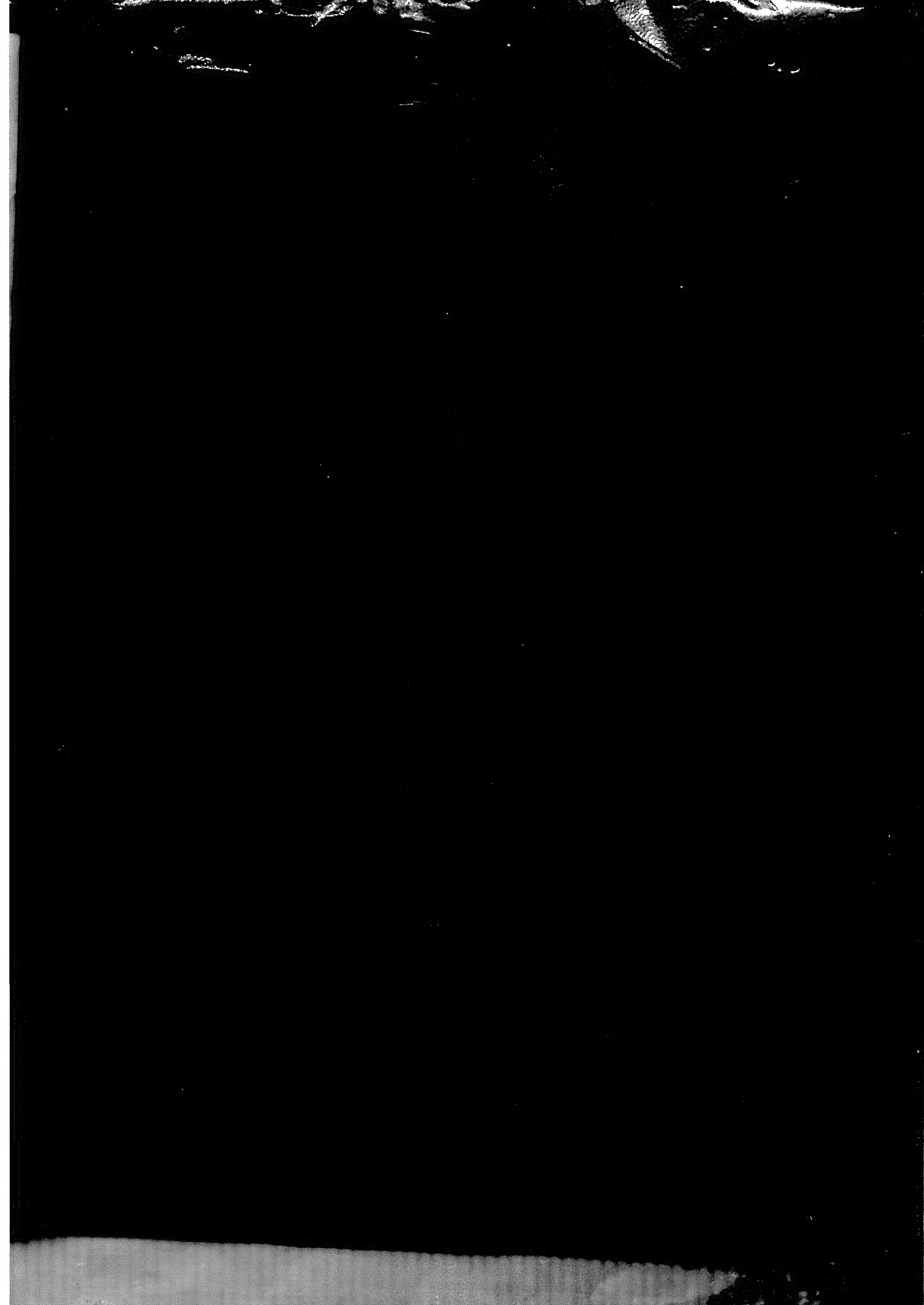






عالم الفكر

المجلد التاسع عشر - العدد الثالث - اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٨

الحداثة والتحديث في الشعر

"مجلة عالم الفكر"
قواعد النشر بالمجلة

(١) « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

(٢) ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات ـ والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية :ـ

(أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره .

(ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع الحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .

(جـ) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين . . . ,١٢ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .

(د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

(هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .

(و) البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون اجراء تعديلات أو اضافات اليها تعاد الى أصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

(٣) تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور .

ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة
وزارة الاعلام ـ الكويت ـ ص . ب ١٩٣
الرمز البريدي 13002

عالم الفكر

رئيس التحرير : حمد يوسف الرومي
مستشار التحرير : دكتور أسامه أمين الخولي

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨ م

المراسلات : باسم الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص.ب ١٩٣ الرمز 13002

المحتويات

الحداثة والتحديث في الشعر

●●●

شخصيات وآراء

●●●

مطالعات

●●●

من الشرق والغرب

●●●

صدر حديثا

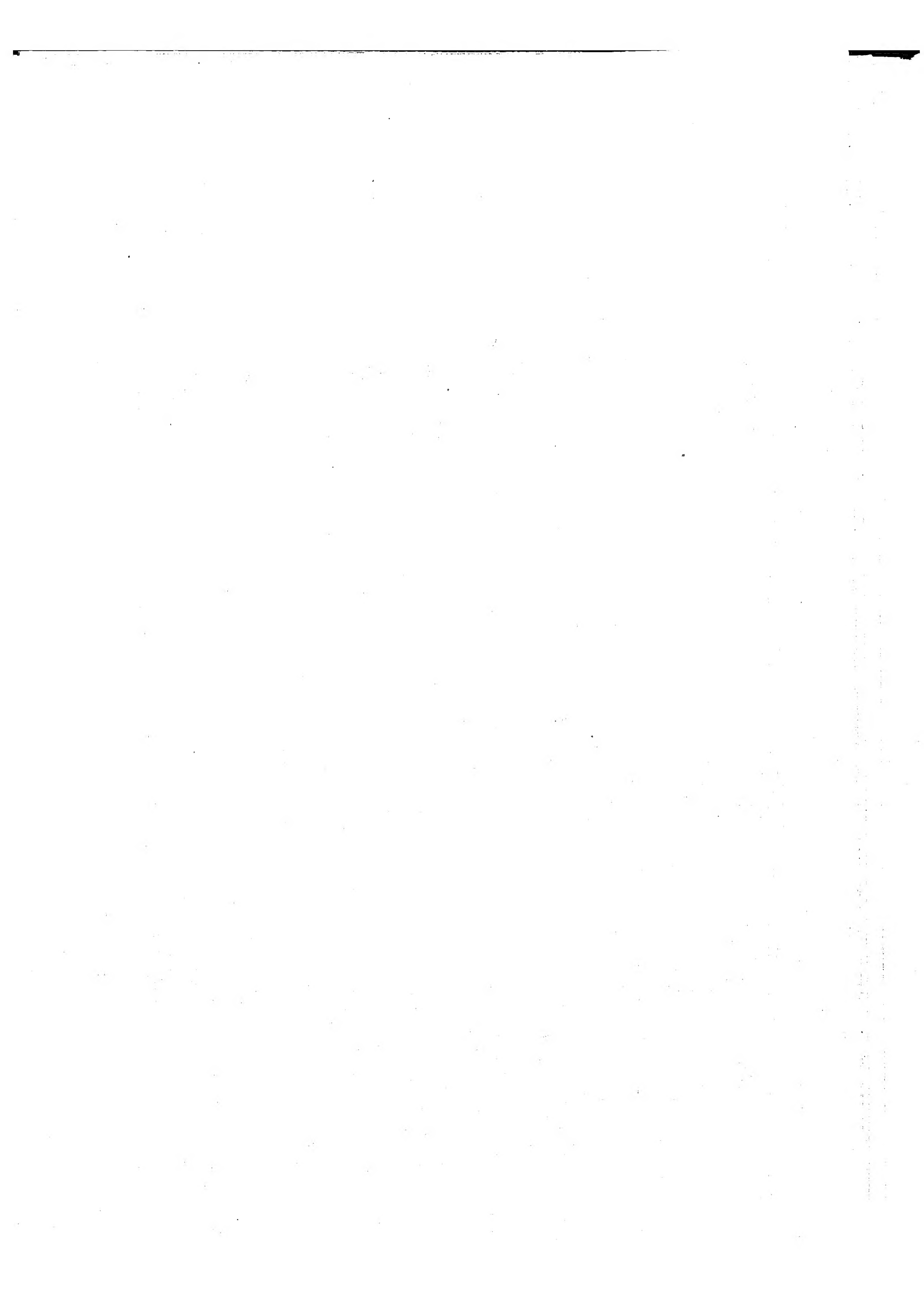


المحرر الضيف لمحور العدد

الدكتور عبدالله أحمد المهنا

المحرر الضيف لعدد « الحداثة والتحديث في الشعر » هو الدكتور عبدالله أحمد المهنا وهو حاليا عميد كلية الآداب بجامعة الكويت .





الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة

عبدالله أحمد المهنا

التمهيد

يسعى الكاتب الحديث خلف الأحاسيس بكل ما تعنيه الكلمة من معنى ، واذا تطرق الى الموضوع فهو لا يتطرق اليه باعتباره شيئا يكرره أو يسترده بل يفتحه ويوسعه . وقليلا ما يستخدم الحكمة واذا اضطر اليها ، فهو لا ينظر اليها على أنها شيء يبحث عنه في مناجم التقليد بل على أنها شيء يمتلكه من خلال النفاذ الى الذات وتدميرها في بعض الأحايين . ويصبح هذا الكاتب مفعما بالأعماق أيا كانت : أعماق المدينة ، أو النفس أو ما تحت الأرض أو أحياء الفقراء ، أو أقصى الأحاسيس المبطنة بالجنس والخمر والمخدرات ، أو شواذ الناس الذين تغصّ بهم نواحي المجتمع : المغفلين والمجرمين . . أو المتوجهين نحو منطلق الوعي . . وتسقط قيم الذوق التقليدية سواء بالمعنى الأخلاقي ، أو بالمعنى الأدبي الدقيق . وفي الوقت ذاته فإن كل شيء ينبغي أن يكتشف إلى أبعد حدوده الداخلية والخارجية ، بل وأكثر من ذلك ينبغي ألا تكون هناك حدود . ولما كان التعليم يظهر في الغالب متبوعا بالجهل فهنا يأتي أشباه الأنبياء الذين يزدرون فكرة الحدود لكي يتجهوا بأنفسهم إلى زاوية الرغبة الدائمة في الانطلاق إلى ما وراء الحدود ، رافضين الاعتراف بحدود الانطلاق لما يمضون إليه .

ارفنج هاو

\- ١ -

الحداثة [١] ـ ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة ، والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي ، والانعتاق من هيمنة الأسلاف ـ ليست ظاهرة مقصورة على فئة ، أو طائفة ، أو جنس بعينه ، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت ، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة ، نجدها سمة غالبة عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية إلا أن أهدافها تكاد تكون واحدة . والحداثة مصطلح عسير التحديد مع أنه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة غير أنها عرضة للتغيير ، وتعرض لفكرة الحداثة تحولات في المعنى أسرع مما تعرض لمصطلحات أخرى تماثلها وظيفة « كالرومانسية » ، أو « الكلاسيكية الجديدة » . بل قد يصل الأمر بها إلى أن تتأرجح في المعنى حتى تصل إلى الاتجاه المضاد . [٢] ويستخدم المصطلح تاريخيا لتحديد مرحلة فنية متميزة آخذة في التلاشي ، فيظهر ما يعارضها مثل ما قبل الحداثة ، الحداثة القديمة ، الحداثة الجديدة ، ما بعد الحداثة [٣] . وتغير دلالات المصطلح من مرحلة إلى أخرى يؤكد استمرارية تدفق معطيات الحداثة ، وقوة زخمها . وهي بهذا أشبه بالعصارة التي تمد الشجرة بأسباب الحياة والنمو المتواصل . فإذا كانت حياة الشجرة منوطة بتلك العصارة التي تسري في كيانها فكذا الأمر مع تيار الحداثة فلابد من تدفقه واستمراره ، لأنها لا تتوجه نحو مطلق ذي غاية كالرومانسية ، بل تتوجه نحو مطلق لا يتضمن غاية أو نهايات واضحة [٤] .

وتبدو التفرقة بين مصطلحي « الحديث » و « المعاصر » أمرا ملحًا في ضوء اضطراب مصطلح « الحداثة » وتغير دلالاته . وإذا كان المعاصر مصطلحاً يعني الزمن فحسب فإن « الحديث » يعني الأسلوب والحساسية [٥] . والمعاصر

---

(١) ينبه ارفنج هاو إلى ما ينطوى عليه هذا المصطلح من صعوبات معقدة فيصفه بأنه مصطلح مراوغ ، متقلب . راجع :
Irving How, **The Idea of the Modern in Literature and the Arts,** (ed.) by the Same Author, Horizon press, New York: 1967 p.12.

وانظر الترجمة العربية لهذه الدراسة بقلم الدكتور جابر عصفور في مجلة «إبداع» العدد الخامس ، السنة الثانية ، مايو ١٩٨٤ ، ص ٢٦ .

يرى بعض النقاد أن الحداثة بمعناها العام تعني فترة زمنية في تاريخ الثقافة الغربية ، يعود تاريخها إلى عصر النهضة في ايطاليا مع الإصلاح الديني ، أو من بداية تطور الظواهر العلمية والرياضية في القرن السابع عشر إلى الثورات السياسية في أواخر القرن الثامن عشر . غير أن «نورثوب فراي» يرى أن حركة الحديث تعود بدايتها إلى دارون حين قوض بشكل نهائي الفكرة الدينية القديمة عن الطبيعة من أنها تعكس هدفا عقليا . لكن الذي يتفق عليه معظم النقاد هو أن بداية الحداثة تعود إلى عام ١٨٧٠ لاسباب كثيرة يضيق المقام عن ذكرها الآن . راجع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب :

Monroe K. Spears, **Dionysus and the City** (Oxford University Press, 1970) pp. 9ff.

(٢) cF. N. Frye, **The Modern Century** (New York: 1967) 110.
Malcolm Brad– The Name and Nature of Modernism, in
bury and James **Modernism,** ed. by the same author,
Mcfarlane, Penguin Books, London 1987 p. 22.

(٣) المصدر ذاته . Irving How,

(٤) المصدر السابق ١٨

(٥) المصدر السابق ١٢ ـ ١٣ Irving How,

محايد الإحالة في حين أن مصطلح الحديث يتضمن حكما ووضعا نقديا . ولعل من المفيد أن نذكر أن العمل قد يوصف بأنه حديث ولكنه بعيد عن عصرنا ، كما أن بعضا من العمل المعاصر ليس حديثا [٦] .

ولعل أفضل من وضع ضوابط وحدوداً نقدية حاسمة للتفرقة بين هذين المصطلحين هو الناقد المعروف ستيفن سبندر ، فهو يفرق بين ما يسميه « بالأنا الفولتيرية » و « الأنا الحديثة » . فالأولى سمة الكاتب « المعاصر » الواثق من عقيدته ، والمبشر بقيم ليست من نتاجه ، مما يجعله يقف خارج عالم غاشم يعوزه العقل ، وهو لا يشعر بأن طباعه قد كيّفت وفق قيم المجتمع المادي ، ولا يملك بالتالي إلا أن يستجيب ـ بطريقة أو بأخرى لتأثيرات هذا التكيف في فنه ، عن طريق السماح لقوى العقل الباطن بالانبثاق من سطحه ، أو من خلال الاهتمام بأقصى درجة ممكنة من حالات الوعي في عملية الكتابة كما لو كانت تيارا لا ينقطع من الاتصال مع قيم الماضي . [٧]

أما « الأنا الثانية » فهي صفة « الكاتب الحديث » الذي يرى الحياة بشموليتها في أحوال وظروف حديثه تمكنه من رفضها ، ويمارس معاناة لا تلين أمام قيم العصر . وتمثل أحاسيسه ترجمة لعمليات لا واعية ، فضلا عن أنها تمارس في الوقت ذاته تجارب نقدية واعية ، تتجلى في أشكال ومصطلحات جديدة . و « الحديث » هو الوعي المدرك من المعاناة والإحساس بالماضي . ويعي « الحديث » إشكالية المعنى المعاصر بشكل جاد غير أنه لا يلتقي معه في قيمه . وتنطوي « الكتابة الحديثة » على فن المراقبة الحية للحدث ، وللشروط التي تمس الشعور . ويبدو عالم « الظاهرة الجديدة » عند « الكاتب الحديث » أنه يفصلنا عن عالم الماضي ، وبالتالي أيضا عن الوعي التقليدي . كما أنه لا معنى في الوقت ذاته من محاولة الرجوع إلى الماضي بتجاهل الحاضر ، فإذا اعتبرنا أنفسنا أننا لا ننتمي إلى « حركتنا الخاصة » في الحاضر فحسب ، بل وإلى الماضي أيضا ، فإنه ينبغي حينئذ أن نعي بشكل تام إشكالية انسراب الوعي الماضي بالحاضر [٨] .

وتقدم الحداثة نفسها على أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري ، لكنها تقود في النهاية إلى إبداعات تطبيقية خصبة . وتتجلى هذه الإشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار ، لأنه لا يمثل هاجسا لها ، بل عليها أن تناضل ـ ولو بعد حين ـ حتى نفسها [٩] . كما أنها لا تعني في الوقت ذاته أنها أحدث شيء ، لأنه يفترض فيها انها برنامج تحريري للثقافة والفن ، أو إن شئت فقل إنها التصور الجديد للحياة ذاتها . ولا يمكن أن يتبلور هذا التصور في شكل منهاج حياتي إلا من خلال الكفاح المتواصل [١٠] . ويشهد التجريب المستمر في الفن والأدب على نمو الإدراك الواعي للتغيير عند الفنانين والأدباء لا من أجل الانفصال عن الحقب السابقة

---

(٦) Montoe K. Spears, **Dionysus and the City, Modernism in Twentieth Century Poetry.** (Oxford University Press, 1970) p. 4f.

(٧) Stephen Spender, **The Struggle of the Modern,** London 1963) p. 71–8

(٨) المصدر ذاته .

(٩) المصدر ذاته ١٣ .

(١٠) Harry Levin, Refractions, Oxford University Press, 1966, p. 277.

فحسب ، بل لتأكيد قدرة الذات على الإبداع والتفوق في ظل إيقاعات الزمن المتلاحقة ، والتطور المذهل في الـ... المعرفي ، والمتغيرات السياسية والاجتماعية ، والاقتصادية ، والاستجابة الإيجابية لمظاهر التغير عند مختلف الشرائح الاجتماعية ، ولذا انعكست آثار هذا التجريب في أعمال الكتاب والفنانين من خلال تلك الحركات الفنية المعروفة بالرمزية ، والسوريالية ، والطبيعية ، والدادية ، والتصويرية ، والدائرية ، والمستقبلية ، مشفوعة ببيانات يصدرها الكتاب بين وقت وآخر توضح أبعاد وآفاق أعمالهم الفنية . وقد شغل مفهوم العنصر الحديث والحداثة بعضا من النقاد في النصف الثاني من القرن الماضي ، فنجد « ليونيل تريليغ » يتحدث في دراسة له عن « العنصر الحديث في الأدب الحديث » ، فيذكر أن ماثيو ارنولد قد ألقى عام ١٨٥٧م محاضرة له في اكسفورد عن « العنصر الحديث في الأدب » ، تناول فيها العناصر الحديثة في الأدب القديم ، فانتهى إلى أن العنصر الحديث هو السكون ، والثقة ، والنشاط العقلي الحر ، والتسامح في اختلاف وجهات النظر ، والاحتكام إلى العقول ، والبحث عن قانون الأشياء ، وهي كما نرى « كلاسيكية » في دلالتها ، ونتاج حضارة مختلفة . و « العنصر الحديث » عند ليونل تريليغ على العكس من ذلك تماما ، . إنه الانعتاق من سحر الثقافة ، وخط مرير من العداء للحضارة (١١) .

وقد أدى انتشار مفهوم الحديث قبيل نهاية القرن الماضي إلى بروز صور مختلفة تنفر من اتباع طرق المحدثين وأساليبهم في الفن والحياة ، وتنعي عليهم فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتيمة والاستهزاء . ويسجل لنا « مالكولم باردبوري » وزميله « جيمس مكفرلين » في كتابهما « Modernism » صورة طريفة لهذه المعارضة فيذكران أن « م . جي كونراد » ، أحد أنصار « فرجينيا وولف » لم يتمالك فيما كتبه سنة ١٨٩٢ إلا أن يطلق قلمه في شتم أصحاب الحديث : « إن الشعر الحقيقي الوحيد في الوقت الراهن هو ذلك الفن الذي يعزف على الأعصاب ، ويغذينا بأقوى الأحاسيس وأعنفها ، ويدغدغنا بتقنيات قد جمعت من عيادات أدبية من مختلف أنحاء العالم بعد فحصها والتأكد من نقائها ، تلك هي التي ينبغي أن نتحرك بها على رأس الحركة الثقافية في أوروبا . نحن الفاسقين بفضل « نيتشه » ، نحن السحرة في عالم داعر ، نحن الصوفيين في معرض دولي عابر ، نحن الأبطال الغاضبين أنعم علينا بالعقم والحمق . . . لأن الإنسان السوّي العقل اليوم لا يعنيه البتّه أي بيض غريب ، من بيض طائر الوقواق ، يفقسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في معابدهم الصغيرة القذرة ومواخيرهم ، يهزون مذاهبهم القميئة كالذيول من خلفهم : الرمزية ، الشيطانية ، المثالية الجديدة ، الهلوسة . . امنح هذه الأشياء بضع سنوات ، عندئذ لن تجد ديكا يصدح بأي من هذا الدجل المسرف في الحديث Ultra — modern ، الذي تعاطته هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن » (١٢) .

لا شك أن هذا المشهد الهزلي الذي يقدمه كونراد عن « الحداثة الشعرية » يعكس حجم التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه في عصره ، والأضرار التي ألمت بالتقاليد الأدبية المعروفة كالرومانسية ،

(١١) Lionel Triling On The Modern Element in Modern Literrature, in **The Idea of the Modern.** ed. by Irving How pp. ... 70.

(١٢) المصدر السابق ، ٤٢ . ... Malcolm Bradbury and James McFarlane,

والانطباعية ، والواقعية ، واندفاع الفنانين وراء التجريب ، وإحساسهم بروح العصر . كما يصوّر من جانب آخر تلك الحساسية الحادة التي يتسربل بها التقليديون تجاه الجديد ، ظانين أنها ستحميهم من رياح التغيير .

وعلى الرغم من أن حركة الحداثة كانت ثورة على الأشكال والمضامين السابقة ، كجزء من نظرتها إلى الحياة والعالم ، قد أدت إلى بروز أعمال خصبة في الأدب والفنون ، وفتحت آفاقا ودروبا جديدة أمامها ، فإنها لم تسلم من الهجوم عليها . فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام ١٩٠٧م ، واعتبرتها بدعة تقتضي محاربتها . كما أعلن الفاتيكان مرة أخرى ، خلال عهد البابا « بول » ، عن شجبه « للحداثة الجديدة »(١٣) . كما اعتبر هتلر الحداثة فنا منحطا(١٤) . ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهّد لمثل هذا الرفض ، فقد أصيب الأدب بالتخمة والغثيان من مصطلح « الحديث » حتى أصبح رمزا لكل ما هو قديم ، وعلامة في طريق التفسخ والانحلال(١٥) . ويرى « هاري ليفن » أنه على الرغم من أن الأدب الحديث يفخر بجراءته ، فإن ثمة عضوا واحدا من الجسم يبقى ذكره في الغالب محظورا ألا وهو العقل . ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مغرمين بأفكارهم الشخصية ، بل أسوأ من ذلك أنهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة ، وهذه هفوة لا يمكن تجاوزها لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل(١٦) . ويأخذ الناقد الماركسي « جورج لوكاتش » على الحداثة موقفها السلبي من الإنسان والتاريخ ، فالإنسان في أعمال كبار المحدثين ليس اجتماعيا بطبعه ، ولا يملك القدرة على تأسيس علاقات مع الآخرين . ولعل من العسير في رأي « لوكاتش » أن نتصور وصفا أكثر وضوحا لانعزالية الفرد العقائدية من قول « هايدجر » : في وصفه للوجود الإنساني ، بأنه « قذف إلى الوجود » . ولا يعني هذا أن الإنسان غير قادر على إنشاء علاقات مع الأشياء أو الأشخاص خارج ذاته فحسب بل يصبح من المستحيل نظريا تحديد أصل الوجود الإنساني وأهدافه ، ومن ثم يصبح الإنسان وفقا لهذا التصور كائناً غير تاريخي(١٧) . ويأخذ إنكار التاريخ مظهرين مختلفين في الأدب الحديث ، فالأول يتمثل في اقتصار البطل بشكل حاد على حدود تجاربه الذاتية ، فليس له ولا لخالقه ـ كما يظهر ـ حقيقة موجودة سابقة على ذاته تؤثر عليه أو تتأثر به . ويتجسد المظهر الثاني في أن البطل نفسه بدون تاريخ شخصي قد ألقى به إلى الوجود بلا معنى . وهو على هذا لا يتطور عن طريق اتصاله بالعالم ، ولا يشكله أو يتشكل به . والتطور الوحيد في هذا النوع من الأدب هو الكشف تدريجيا عن الموقف الإنساني ، فالإنسان الحالي هو ما كان عليه من قبل وما سيكون عليه فيما بعد ، فالذات هي قطب الحركة ، والواقع هو المتسم بحالة الجمود(١٨) . وبعد أن يفيض « لوكاتش » في تشريح

---

(١٣) **Manroe K. Spears, Dionysus and the City Modernism in Twentieth- Century poetry, (Oxford Unviersity Press, 1970) p. 6.**

(١٤) المصدر السابق ٢٨٤ . Harry Levin

(١٥) المصدر السابق ٣٩ . Malcolm Bradbury

(١٦) المصدر السابق ٢٩٢ . **Harry Levin**

(١٧) George Lukacs, The Idealogy of Modernism, in **Backgrounds to Modern Literature,** ed. by John Oliver Perry, (San Francisco 1968), p. 251

(١٨) المصدر ذاته .

معظم المواقف التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الحركة الحديثة لا تقود إلى تحطيم الأشكال الأدبية التقليدية فحسب بل تؤدي إلى تدمير الأدب نفسه (١٩) .

ولا شك أن نقد « لوكاتش » للحركة الحديثة ينطلق من منظور واقعي ماركسي يوائم بين التاريخ والبيئة الاجتماعية ، والإنسان الذي يعتبر الفعالية الأساسية في مضمون العمل الفني .

ولعل السؤال الذي يبقى يلّح على ذهن كل من يتطرق إلى الحداثة من منظورها الغربي بعد فترة طويلة من الصراع مع القيم الفنية ، والأشكال التقليدية والماضي والحاضر ، والإنسان ، هل إنحسر ظلها الآن أمام المتغيرات الاجتماعية والسياسية والصناعية والتكنولوجية بعد الحرب الثانية ؟

تشير الدلائل إلى أن الوهن قد أخذ يدّب في أوصال هذه الحركة في وقت مبكر نسبيا من خلال ظهور بعض الحركات الجديدة التي أخذت تبشر بنفسها على أنها جيل ما بعد الحديث من خلال ذلك الإعلان الذي طرحته مجلة « Esquira » وهلّلت فيه لأعضاء هذه الحركة بأنهم المحدثون المدركون الذين يسارعون إلى اعتناق الأفكار الجديدة وإشاعتها لتصبح « موضة » شائعة . يقول الإعلان : « نحن أبناء ما بعد الحديث نحب أن يكون لنا قصب السبق ، ونأخذ حظنا في تجريب شيء مؤكد ، نحن مروجي المعلومات السرية نحب أن نضرب ضربتنا في الوقت الذي نكون فيه في المضمار ، علاوة على أننا نضع السمعة بدل الأصالة دون أن نغامر بشعبيتنا ، ومن ثم فعلينا أن نهيء أنفسنا على تسامحنا الذي أوصل قصة « عشيق الليدي شترلي » إلى أن تكون من أفضل الكتب مبيعا بعد منع دام ثلاثين سنة (٢٠) .

وهناك من يرى أن توجها جديدا أو حركة جديدة قد ظهرت معالمها واضحة في كل الفنون في منتصف الخمسينات ، وعلى وجه التحديد عام ١٩٥٧ ، العام الذي أطلق فيه أول قمر صناعي إلى الفضاء « سبوتنك » . فإذا كانت الحداثة الأصلية تعود إلى عصر السيارة والمذياع والطائرة فإن الحركة الثانية قد بشرت بها موجات متلاحقة من الاكتشافات العلمية بدءاً من القنابل الهيدروجينية إلى حبوب منع الحمل . وأظهرت الحركات الجديدة في الفنون ـ بطريقة أو بأخرى ـ معارضة للحركات التي بدأت عام ١٩٠٩ ، في حين كانت الأخرى إما مجدّدة أو متابعة للحركات الأصلية . وكان أهم جزء في مركزية الحركة هدّاماً ، ضد الفن والمجتمع (٢١) .

ربما قد لا يكون لمثل هذه الحركات الفنّية وزن مهم في تيار التطور الثقافي الحديث ، كما قد لا تملك شيئا من مقومات الحركة الحديثة في بدايتها ، ولا حتى أحدا من عباقرتها ، وأنها ليست أكثر من أصوات جديدة في حركة الحديث تود لفت الأنظار نحو مختلف الذرائع ، غير أن الذي لا يمكن تجاهله أنها مؤشر مهم على تغير العصر ، إيذانا

(١٩) المصدر ذاته ٢٧١ .

(٢٠) المصدر السابق ٢٨١ . Harry Levin,

(٢١) المصدر السابق . Monroe K. Spears, pp. 11 f

بظهور جيل جديد يعلن عن نفسه . ولذا نجد هاري ليفن تحت ضغط هذا الهاجس يعلن بصراحة ووضوح أن التوق إلى مرحلة الفورة النشطة لهذا القرن ما هو إلا من قبيل الضعف الذي لا ينبغي لنا أن نشغل به أنفسنا ، كما أن إجراء المقارنات السخيفة بين معاصرينا في الوقت الراهن ، والذين هم أكبر في السن منا لن يخدم أي هدف ، . . . فكل جيل له ثلاثة عقود إما أن يجني فيها حصيلة الفورة بعد بداية قلقة ، أو أن يخمد بعد بداية نشطة . وعلى ذلك فإن العشرينيات المحمومة قد سقطت في الثلاثينيات الكئيبة التي استسلمت بالتالي إلى الأربعينيات ، حيث اعترضتها الحرب . وإذا ظهر أن الحركة المضادة في الخمسينيات قد بدأت وكأنه لا أمل فيها فقد يعزّينا أن تتقدم الستينيات بموقف صاعد ، نستشرف منه الخط الفاصل في الثمانينيات[٢٢] .

ولا شك أن ليفي هنا يجسد لنا ذلك الجفاف الذي اعترى ينابيع الحركة الحديثة ، التي أمتدت آثارها إلى كل شيء في حياة المجتمع الغربي ، فشهد في الفترة الممتدة ما بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ بروز أكبر المواهب في الفنون والآداب ، وهي فترة قياسية قل أن يشهد لها التاريخ مثيلا . ومع أن هناك توجها قويا بين النقاد على اعتبار الحداثة شيئا من الماضي ، وانّ بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها ، فإن هناك من يتنبأ بظهورها ، لأن الحداثة لن تصل إلى نهاية ، غير أن ما ينتظرها سوف يكون أشد إيلاماً من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها ، فالإثارة ، والشيوع يتربصان بالحداثة شرّاً حتى يحيلاها إلى نوع هزلي ممجوج .[٢٣]

- ٢ -

بعد عرض مفهوم الحداثة من منظورها الغربي يحسن بنا أن نتوقف عند المفهوم العربي المعاصر للحداثة ، قبل أن نقوم بتحليل بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، لنرى الى أي مدًى أمكن للمفاهيم الغربية للحداثة أن تتسرب إلى الحداثة العربية .

لقد شهد تاريخ الشعر العربي صراعا بين مفاهيم قديمة وأخرى حديثة منذ وقت مبكر ، وما موقف أبي نواس من شعر الأقدمين ، وجديد أبي تمام وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء وغيرهم إلا نماذج لحالة وعي جديد ، وإيذان بتغير العصر ، واستجابة لمتطلبات التغيير ، ومن ثم فلا عجب أن ينشأ صراع بين تراث الأقدمين ، وجديد المحدثين ، وأن تظهر مصطلحات جديدة تتجاوب أصداؤها مع هذا الصراع مثل « الأقدمون » ، و « المحدثون » ، و « المولدون » ، و « الاختراع » ، و « الإبداع » . [٢٤] ومع أن لفظة « حداثة » موجودة في المعجم العربي ، وتعني

---

(٢٢) المصدر السابق ٢٨٢ . Harry Levin,

(٢٣) المصدر السابق ٤٠ . Irving How,

(٢٤) يفرق ابن رشيق بين مصطلحي «الاختراع» و «الإبداع» فيرى أنه على الرغم من أنهما يشتركان في المعنى ، فإن الاختراع يكون للمعنى ، والإبداع للفظ ، يقول : و «الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها ، والإتيان بما لم يكن منها قط ، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمر وحاز قصب السبق» . «العمدة» ج ١/ ٢٦٥ ، (بيروت ، الطبعة الرابعة ١٩٧٢) ص ٢٦٥ .

« الحديث » فإنها لم تدخل ضمن مصطلحات النقاد الأقدمين لتعبر عن التحولات الجديدة التي أخذت تغزو الشعر العربي منذ القرن الثاني الهجري ، وبقيت اللفظة مشدودة إلى جذرها المعجمي « حدث » ، ولم تكتسب دلالة أكثر مما في المعجم ، حتى بدأت تظهر مصطلحات جديدة تقترب منها في الدلالة المعجمية وتتجاوزها في اكتساب ظلال نقدية ودلالية فرضتها الممارسات الأدبية والنقدية ، والإطلالات من النوافذ المشرعة على الثقافات الأجنبية في الثلث الثاني من هذا القرن ، كالتجديد ، والتحديث ، والحديث ، والمعاصرة . أمّا مصطلح « الحداثة » فلم يكتسب دلالته النقدية الجديدة ، ويتردد صداه المثقل بظلال الحركات الأدبية في الغرب ، في الكتابات النقدية العربية ، إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر ، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات .

هناك مقولة مشهورة عن « ايزراباوند » أوردها في ABC of Reading يذكر فيها أنك « إذا أردت أن تعرف شيئا عن السيارة فهل تذهب إلى الرجل الذي صنعها وقادها أو إلى الرجل الذي سمع عنها ؟ ومثله الرجلان اللذان صنعا سيارتين ، فهل تذهب إلى من صنع سيارة جيدة أو إلى الذي صنع سيارة رديئة ؟

واستجابة لمقولة باوند ، الواضحة المغزى ، سنتوقف عند عدد قليل من أعمدة شعراء الحداثة لنتعرف على مفاهيم الحداثة عندهم كما تُصوّرها كتاباتهم النقدية ، وكما ستتجلى في أشعارهم فيما بعد .

قليل هم أولئك الذين يجمعون بين التنظير النقدي والممارسات الشعرية في وقت واحد ، ومن حسن حظ الأدب العربي الحديث أن كوكبة من هذه القلة استطاعت أن تترك بصماتها على الأدب تنظيرا وتطبيقا .

ولعل نازك الملائكة واحدة من تلك الكوكبة التي أثارت مواقفها التنظيرية لحركة الشعر الحر جدلا طويلا بين النقاد . فهي ترى « أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه ، بعد الرقدة الطويلة التي جثمَت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية . فنحن عموما أسرى تُسيِّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية . . وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة . وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا ، فإذّاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة ، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه « سنّة » . . . . والذي أعتقده أنّ الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا ، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا ، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية « الموضوعات » ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس ، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد »[٢٥] .

إن المتتبع للدور التاريخي الذي قامت به الشاعرة في الثورة على النظام التقليدي للشعر يدرك أنها لم تطّل على هذه الحركة من نافذة « الحداثة » بمفهوماتها الغربية ، فلا نجد لهذا المصطلح ذكرا في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » أو حتى في مقدمات دواوينها ، بل نجد بديلا له مصطلحات أخرى مثل « التجديد » ، « المعاصر » ، « الحديث » « البدعة » .

(٢٥) نازك الملائكة ، «شظايا ورماد» (المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١) ٥ - ٦ ، ٢٥ - ٢٦ .

ويبدو أن نازك الملائكة ، في تجنّبها مصطلح « الحداثة » ، كانت على وعي تام بما يثيره هذا المصطلح من إشكالات نقدية ، فضلا عن المناخ الأجنبي الذي نشأ فيه ، واكتسب من خلاله ظلالا نقدية هي أبعد ما تكون عن واقع البيئة العربية ، ولذا كانت في دعوتها لتجديد الشعر مشدودة إلى أصول تراثية ، فالخروج على نظام الشطرين وعلى عبء القافية الموحدة عندها له أصول تراثية تعود إلى « الموشح » و « البند » « وفنون « الشعر الشعبي » . وكانت أحرص ما تكون على أن تؤكد أن « حركة الشعر الحديث » ليست خروجا على العروض العربي ، بل هي قائمة عليه « ببحوره وأشطره وقوافيه » . و « الواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير ، وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال . ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد من صنع العصر » . (٢٦)

هذا الإحساس بسلطان الماضي ، وتمثله في الحاضر كان وراء ملاحقة نازك لأخطاء الشعراء في العروض ، منكرة عليهم حقهم في التجريب الفني الذي يمثل سمة من سمات حركة الحداثة . وشملت دائرة التخطئة شعراء لهم باعهم الطويل في فن الشعر كنزار قباني ، وفدوى طوقان ، « إنّ من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحر في أغلاط الوزن والزحاف . وأبرز دليل على ما نذهب إليه أنّ الشاعرين نزار قباني وفدوى طوقان ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع أغلاط الوزن الاّ في قصائدهما الحرة » . (٢٧) ولعل ما تسميه نازك خطأ عروضيا قد لا يكون خطأ إلاّ عندها ، فليس هناك ما يلزم الشعراء في أن يجروا بكل دقة على قوانين العروض ، فمن حق الأذن العربية الحديثة أن تبتدع أنغاما وإيقاعات جديدة ، تتناسب مع ذوق العصر ومتغيراته الكثيرة . ومن الطريف حقا أن تقع الشاعرة نفسها في أخطاء عروضية كانت قد أخذتها على غيرها ، ثم تدّعي أن سمعها يقبل ذلك ولا يجد فيه غضاضة .(٢٨)

وحين فكر بعض شعراء الحداثة في القفز على الأوزان كلها وابتداع شكل جديد ، ثارت ثائرة نازك الملائكة ، ورفعت هراوتها الغليظة وأخذت تدق بها على رؤوس هؤلاء الفتية الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر ، حين أخذوا يطلقون على الشكل الجديد الذي ابتدعوه اسم « قصيدة النثر » . ولم تكن لتلتقي أبدا مع هؤلاء المبتدعين في موقف وسطي بين الرفض والقبول ، بل راحت بكل ثقة واقتدار تفند مزاعمهم معتمدة في ذلك على القياس المنطقي أحيانا ، وعلى صعيد اللغة نفسها التي تفرق على نحو دقيق بين ما يسمى شعرا ، وما يسمى نثرا ، وعلى النقد الأدبي - المجال الذي يقع النص في دائرته - الذي يفرض مقاييس لكل مجال من مجالات الفنون (٢٩) .

---

(٢٦) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، (الطبعة الرابعة ، بيروت ١٩٧٤) ، ص٥٢ .

(٢٧) المصدر ذاته ، ص٥٣ .

(٢٨) عبدالله المهنا ، «تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة» ، في كتاب (نازك الملائكة ، دراسات في الشعر والشاعرة ، بقلم : نخبة من أساتذة الجامعات ، اعداد الكاتب ، الكويت ١٩٨٥) ص ٤٥٩ .

(٢٩) نازك الملائكة ، «قضايا الشعر المعاصر» ص٢٠٣ .

ويظهر أنّ عدم تحرر الشاعرة من رواسب القديم كلها يعود إلى خوفها على حركة الشعر الحديث من الفشل بعد أن تعرضت هذه الحركة وأصحابها إلى اتهامات اتسمت بروح العداء للجديد ، كادعاء المعارضين للحركة بأن أصحابها مولعون بالإغراب والشذوذ ، أو أنهم جيل جديد من الشباب يركن إلى الكسل ، ولا صبر له على مشاق الشطرين ومتاعب القافية ، فوجد خلاصه في الشكل الجديد ، أو كاتّهام الحركة كلها بأنها نسخة مكررة من الشعر الأوروبي ، ولا صلة لها بواقع الشعر العربي [٣٠] .

ويتجلى خوفها على الحركة أيضا من منظور آخر وهو عدم الثبات على المبدأ ذاته ، فمرة نجدها تندفع بحماس شديد للتنظير للحركة باعتبارها « مقودة بضرورة اجتماعية محضة » ، وأنّ الشاعر الحديث يجب « أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم » [٣١] . ومرة نراها بعد مضي عقد على ظهور الحركة تقول : « وإني لعلى يقين من أنّ تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها . وليس معنى هذا أنّ الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة » [٣٢] . ومن المدهش حقا أن تعود الشاعرة بعد عشر سنوات من موقفها السابق إلى الالتزام التام بالشعر الحر والإعراض عن الشكل القديم : « والواقع أنني بتّ أكثر تمسكا بآرائي المتطرفة التي وردت في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » في الفصل المعنون « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » . فإن طراز تفكيرنا اليوم يبتعد عن فكر النموذج المحدد الثابت الذي يمثله شعر الشطرين ، كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة مما ألفناه في شعرنا القديم طوال العصور السابقة . وإنما هذه فينا اليوم لفتة مزاجية ، والإنسان ميال إلى التغيير والتبديل بطبعه . . . والشعر الحر بأشطره المتفاوتة الطول ، الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقنن ، وبمساعدته على الاسترسال وطول العبارة يساعدنا اليوم في الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التي تنخر في مبانينا وطراز مدننا . إننا نجنح إلى عدم التقيد ، وإلى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة ، وهذا هو السر في إقبالنا على الشعر الحر ، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنموذجية في شكل الشطرين . . . كل هذا أقوله مع أنني منذ منذ ثلاث سنوات كاملة ملتصقة أشد الالتصاق بالشعر الحر ، غير راغبة في تخطّيه والعودة إلى شيء من الشطرين . . أعتقد أن إقبالنا على الشعر الحر اليوم مفروض علينا نفسيا من العصر كله فلا حيلة لنا فيه . إننا مجبرون على هذا لمجرد أننا نعيش بين هذه المباني ، ونرى هذه اللوحات والصور ، ونخطو في هذه الشوارع ، والأمران مرتبطان أشد الارتباط » [٣٣] .

هل حقا ظروف اليوم هي غير ظروف الأمس القريب ؟ ! أم أن هناك مشهدا آخر يروي حكاية هذا التذبذب المتواصل من الالتزام بالحركة مرة ، والتحلل منها مرة أخرى ، والعودة إليها أخيرا ؟

---

(٣٠) المصدر ذاته ، ص ٥٤ .

(٣١) المصدر ذاته ، ص ٥٧ .

(٣٢) نازك الملائكة ، «شجرة القمر» (المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١) ص ٤٢٢ .

(٣٣) نازك الملائكة ، «للصلاة والثورة» ، (بيروت ١٩٧٨) ، ص ١٨ - ٢١ .

لا مراء في أنّ الحركة ، ودعاتها ، وعلى وجه الخصوص نازك ، باعتبارها أول من نظّر لها ، قد تعرضت لموقفين متباينين أشد التباين ، موقف المعارضين الذين يعتبرونها دعوة مشبوهة تدعو إلى تقويض العروض العربي ، ومن ثم تجب محاربتها والقضاء عليها ، مما كلّف نازك وقتا ، وجهدا كبيرين للرد على هذه الاتهامات التي استغرقت وقتا طويلا . « ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود »[٣٤] . ولعل تحت هذه الضغوط التي قد تصل أحيانا إلى حد التجريح تتخلى الشاعرة عن حماسها للحركة لبعض الوقت فتنظم على الشكل المقيد ـ ولا سيما إذا تذكرنا أن ما نظمته على هذا الأخير يفوق بكثير ما نظمته على الشكل الجديد ـ ثم تعاود الحماس مرة أخرى للحركة حين تخف وطأة هذه الاتهامات ، أمّا الموقف الثاني ، فيتمثل في دعاة الحداثة الذين يستنكرون على نازك هذه المواقف القلقة ، لذا نرى يوسف الخال يصف آراءها بأنها « ارتدادية متزمتة ، خانت حركة الشعر الحر التي تدّعي المؤلفة اكتشافها . . . . . وهكذا اختنقت « حركة الشعر الحر » تحت ضغط أنامل خليلنا الجديد الناعمة »[٣٥] . أما أدونيس فيخرج شعرها من دائرة الحداثة ، فيرى « أنّ في شعر أبي تمام . . . حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوفران عند نازك »[٣٦] .

ومن المحتمل أيضا أن يفسر هذا الموقف المتردد عند نازك من « حركة الشعر الحر » من منظور آخر حيث نجد أنّ الذين تحمسوا لها قد غالوا في دعوتهم حتى اعتبروها نقيضا للتراث ، عكس ما تدّعيه الشاعرة ، وتجاهد من أجله ، فأرادت أن تكبح من جماح هذا الاندفاع بالتخلي عن مواقفها المتشددة ، والعودة إلى نظام الشطرين ثم العودة مرة أخرى إلى الحركة ، لتثبت بالممارسةالتنظيرية والتطبيقية أن الشكلين معا جزء من التراث القديم ، ولا ينبغي أن يطغى أحدهما على الآخر . « أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المقالات التي تصاحبها ، وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر . وكأن من الممكن على الإطلاق إن نبدع نحن شيئا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف عام . والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع جديد[٣٧] .

إن هذه الفئة التي تصفها الشاعرة بالحدة والعصبية والحماس للحركة ، ومعارضتها قيم القديم ، هي الفئة المتوثبة لتجاوز مرحلة الشاعرة إلى الحداثة بكل ثورتها وعنفها ضد التقاليد القديمة . إنهم لا يرفضون القديم لذاته ولا يتنكرون للموروث التراثي أياً كانت أشكاله وأنماطه ، إنما يرفضون أن تتحكم قوانين القديم في إبداع الحديث ، إنها فئة تبحث عن هوية ثقافية معاصرة بين بعدين ثقافيين مختلفين : التراث القديم بكل أبعاده الزمانية والمكانية من جهة ، والثقافة الغربية التي تطلع كل يوم بجديد ، من جهة أخرى .

---

(٣٤) نازك الملائكة ب «قضايا الشعر المعاصر» ص ٧ .

(٣٥) يوسف الخال ، «الحداثة في الشعر» (دار الطليعة ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٨) ص ٣٤ ـ ٣٦ .

(٣٦) أدونيس ، علي أحمد سعيد ، «فاتحة لنهايات القرن» (دار العودة ، بيروت ١٩٨٠) ص ٣١٤ .

(٣٧) نازك الملائكة ، «قضايا الشعر المعاصر» ـ ٦٣ .

ومن الجلي أن محاولة الشاعرة اختراق الشكل الشعري القديم[٣٨] ، سجنت ضمن إطار التراث القديم ، وبقيت تدور في فلكه ، وكل محاولة لتجاوز هذا الإطار إلى ما وراءه وصمت بالخطأ أو بالعبث . ولا يخفي أنّ وراء هذا كله حرصا شديداً على إثبات أن حركة الشعر الحر ليست وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية ، وإنما تمتد جذورها في بطون التراث العربي . وسواء أصح هذا أم لم يصح فإنّ هذه الحركة قد أحدثت تغييرات كثيرة ، في هيكل القصيدة ، ومضمونها ولغتها وأدواتها الفنية المختلفة التي لا يمكن وضع فواصل وجدر بينها وبين مثيلاتها في القصائد الغربية .

ومفهوم القصيدة عند الشاعرة أنها بناء متكامل قائم بذاته مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع ، والهيكل ، والتفاصيل ، والموسيقى . وهي فيما بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فصمها . إنّها هي كلها مجتمعة . والموضوع عندها من أهون هذه العناصر ، « لأنه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة ، إنه مجرد موضوع خام ... إنّ القصيدة ليست كامنة في الموضوع ... وإنما يصبح الموضوع مهما ، ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته ، فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه .... لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها ، ووظيفته الكبرى أن يوحّدها ويمنعها من الانتشار ويلمها داخل حاشية متميزة »[٣٩] .

وتتوقف الشاعرة عند كل عنصر من تلك العناصر السابقة وقفات قد تطول أو تقصر قارنة بين التنظير والتطبيق ، لتؤكد على أن « للقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر ، إنها كيان حيّ ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق . وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطرا إلى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لإبداع قصائد ، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية في خارجه »[٤٠] .

وعلى الرغم من أن الشاعرة تتجنب الحديث عن المفاهيم الغربية للقصيدة الحديثة بل ، وتحذر من استلاب هذه النظريات للعقل النقدي العربي[٤١] ، فانّ النص السابق ، وما يزخر به كتابها « قضايا الشعر المعاصر » من

---

(٣٨) لم تكن نازك الملائكة أو من حاول اختراق نظام الشطرين التقليدي ، كما تحاول أن تثبت ذلك في كتاباتها النقدية ، فقد سبقتها محاولات كثيرة في هذا المجال أبرزها محاولات أبي شادي في كتابه الشعر الحر ، أحمد باكثير ولويس عوض وغيرهم كثير غير أنها كانت كلها محاولات فجة تتسم بخصائص الشكل التقليدي ، ولا يمكن مقارنتها من الناحية الفنية بمحاولات نازك ، والسياب . راجع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب س . موريه : «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث» ، ترجمة : سعد مصلوح (القاهرة : ١٩٦٩) ، وكتابه الأخر :

S.Moreh, **Modern Arabic Poetry 1800–1970,** (Leiden E.J. Brill 1976).

وكتاب سلمى الخضرا الجيوسي :

Salma Khadra Jayysi **Trends and Movement in Modern Arabic Poetry,** (in two vol. Leiden E.J. Brill 1977).

(٣٩) نازك الملائكة ، «قضايا الشعر المعاصر» ، ص ٢٢٤ ومابعدها .

(٤٠) المصدر ذاته ، ص ٢٢٨ .

(٤١) راجع الدراسة التي كتبتها الشاعرة عن مزالق التأثر بالافكار الغربية « محاذير في ترجمة الفكر الغربي » في كتابها : التجزيئية في المجتمع العربي (بيروت : ١٩٧٤ ، ص ١٤٦-١٦٤) .

أفكار ومفاهيم نقدية ، ليس بعيداً تماما عن التأثير الغربي ، وبخاصة « النقد الجمالي » الذي يرتكز على البنية الجمالية للنص الأدبي (٤٢) . ولا يغيب ذهن الشاعرة حتى وهي تحت وهج هذا التأثير الغربي ، عن أن يرتد إلى الأصول التراثية ، حين يكون الأمر متعلقا بلغة القصيدة ، تلك اللغة التي تكتسب قداسة خاصة باعتبارها اللغة التي نزل بها القرآن ، لذا نراها تضع خمسة أسس للغة الشاعرة : أولها أنّ الشاعر أكثر التصاقا باللغة لأن كلامه موزون مقفي ، والوزن يستثير في الذهن تاريخا عميقا للغة ، وعقله مفتاح لأسرار اللغة ودقائقها ، وثانيها ، أن اللغة منبع أو كنز الشاعر وثروته أو جنيته الملهمة ، وليست أداة ، وهي لهذا تخالف بعض النقاد المحدثين الذين يرون أن اللغة أداة للشاعر ، وثالثها أن اللغة تحيا وتتسع وتكشف أسرارها على لسان الشاعر ، فهي كيان فيه عمق وأسرار وله قوانين وأقيسة واجبة الاحترام والخضوع ، لأن قوانين اللغة هي سرّ جمالها ، ورابعها أن الشعر يعتمد على التعبير أولا ، ثم تأتي الفكرة لاحقة له وليس العكس ، مخالفة بذلك بعض النقاد المعاصرين الذين يرون أن الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة ، وخامسها الابتعاد عن الألفاظ العاميّة ، لأن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة التفكير (٤٣) .

وينبع هذا الإحساس عندها بأهمية اللغة ودورها في جمالية القصيدة من مصدرين رئيسيين أولهما ، إدراك واع لدور المثقفين باعتبارهم الطلائع المؤهلة ، للحفاظ على السلامة اللغوية ـ المنبع الذي يصدرون عنه في إبداعهم ـ « وقضية اللغة العربية يجب أن تكون أعزّ علينا من سمعتنا الشخصية باعتبارنا كتابا مجددين ذوي ثقافة حديثة (٤٤) ، وثانيهما كثرة الانحرافات والتجاوزات اللغوية التي حفلت بها دواوين الشعراء المحدثين حتى ظهر « جيل يتشكك في منطقية القواعد البديهية ، ويستخف باللغة معتقدا أنّ الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحق والتحرر الفكري » (٤٥) ، ولعل مما زاد الطين بلة عندها أن النقاد ضربوا صفحا عن تلك الانحرافات ، حتى تحولت إلى أن تكون تشجيعا مبطنا لمثل هذه التجاوزات ، فضلا عن إحساسهم أنفسهم بأن الحديث عن هذه الأخطاء في العمل النقدي ، قد يشي بضحالتهم النقدية ، وبفكرهم التقليدي .

ولا تريد الشاعرة أن تضع أسوارا وحواجز بالية أمام التعبير الحي في كتابات المبدعين ، بل تدعو إلى هذا وتشجعه ، غيرأنّ ما أحزنها هو تطويع اللغة للسماع الشاذ ، كإدخال أداة التعريف « الـ » على « الفعل المضارع » ، تلك الظاهرة التي شاعت على يد نفر كبير من شعراء المدرسة اللبنانية ، ولم يتصدّ لها أحد حتى تحولت إلى أن تكون قاعدة في شعر جيل كامل من الشعراء . « إننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها . ولسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها حياة جديدة ، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها . لا بل اننا نؤمن أعمق إيمان بالتجديد المبدع ، ونعتقد أنّ هذا التجديد لا يتم إلا على

(٤٢) راجع بالتفصيل تأثرها بالنقد الغربي دراسة الدكتور إبراهيم عبدالرحمن ، آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق في (كتاب نازك الملائكة : دراسات في الشعر والشاعرة) اعداد وتقديم واشتراك د . عبدالله المهنا ، الكويت : ١٩٨٥ ، ص ٧٧٥ـ٨١٧ .

(٤٣) نازك الملائكة ، «الشاعر واللغة» (مجلة الاداب ، عدد ١٠ ، عام ١٩٧١) ص ١٢ .

(٤٤) نازك الملائكة ، «قضايا الشعر المعاصر» ، ص ٣١٧ .

(٤٥) المصدر ذاته ، ص ٣٢١

أيدي الشعراء والأدباء والنقاد . . . نحن نرفض بقوة وصراحة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو . . . إنّ كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ، ويبعده عن روحية العصر »[٤٦] .

نستنتج من كل ما سبق أن مفهوم « الحداثة » بالمعنى الغربي الدقيق لا وجود له في كتابات الشاعرة التنظيرية ، ولا يعني ذلك أنها لا تعي إشكاليته ومأزقه ، فقد تتلمذت بصورة مباشرة على يد كبار النقاد في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الخمسينيات ، ولكن حرصها الشديد على أن تكون لنا عقلية مستقلة التفكير ـ إذ ليس بالضرورة أنّ كل ما يصدره الغرب مناسب لنا ، فلنا تاريخنا الثقافي الخاص ، وإسهاماتنا الشعرية العريقة ـ وراء الارتداد إلى التراث والبحث عن الجذيرات الصالحة فيه لإنمائها ورعايتها لتوائم متطلبات العصر .

« فالتجديد » و « الحديث » عندها يستمد أصوله من التراث لا من خارجه « **وكأن من الممكن على الإطلاق أن نبدع نحن شيئا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف سنة** » . وقد شمل هذا المنحى حتى كتاباتها النقدية ، فاستغلت الموروث البلاغي ، في تشكيل الرؤية الفنية ، أحسن استغلال ، كما يتجلى ذلك واضحا في دراستها التطبيقية على شعر علي محمود طه ، في كتابها القيم « الصومعة والشرفة الحمراء » . ومع هذا الحرص الشديد الذي تظهره في كل مناسبة للتحذير من تأثير الفكر الغربي وهيمنته على العقل العربي ، فإنها لم تستطع أن تعتصم من تأثيراته ، فقد انسرب إلى نقدها شيء من هذا الفكر كما ذكرنا قبل قليل ، وكذا الأمر مع شعرها الذي لم يسلم أيضا من هذا التأثير ، كتأثرها في قصيدة « الجرح الغاضب » بقصيدة الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو Ulalume .

ينطلق صلاح عبدالصبور في فهمه « للحديث » ، (لا « الحداثة » ، إذ لا ذكر للمصطلح الأخير عنده) ، من منظورين : الأول ، الاعتراض على مصطلح « الحديث » الذي يوحي بنقيضه « القديم » إذ لا وجود لأسلوب أدبي صادر عن المناقضة ، لأن الأساليب الأدبية المستحدثة تصدر في العادة عن تطور الفن الأدبي نفسه من خلال التفاعل النشط لهذه التساؤل عن مصدر إطلاق مصطلح « الشعر العربي الحديث » على الشعر الذي يكتب اليوم ، على اعتبار أن هذا المصطلح كان وراء مأزق المقارنة بينه وبين التراث العربي ، « وإلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض شعرائنا المعاصرين المحدثين ، بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة . وأولع بعض النقاد بالبحث عن الفاضل والمفضول . . دون أن يدركوا جوهر الموروث الأدبي ، وأوشكت الصلة أن تنقطع بين عالمين أدبيين في النظر إلى الشعر العربي . كل ذلك جرته كلمة « حديث » فلماذا لا نبحث عن كلمة أخرى ؟ »[٤٧] .

لا جدال في أن عبدالصبور يجسد هنا تلك الإشكالية الجدلية التي لم تتوقف ، ولن تتوقف طالما أن هناك جديدا ، ينهض على بقايا القديم ، ولابد لمصطلح ما أن يرسم حدود وأبعاد هذا الجديد واختلافه عن سابقه . والإشكالية التي يشير إليها لا تعود إلى المصطلح نفسه ، إذ يمكن تغييره أو حتى الاستغناء عنه ، ولكن المشكلة

---

(٤٦) المصدر ذاته ، ص٣٢٢

(٤٧) صلاح عبدالصبور ، «الشعر الجديد لماذا» (مجلة المجلة المصرية العدد ٥٩ ، ١٩٦١) ص٥٦ .

ستبقى ، فلن يتغير من الأمر شيء ، ذلك أن جوهر الشيء المستحدث سيفرض نفسه على الشيء القديم من خلال ما يطرحه من قضايا ومشكلات لم يعرفها القديم ، ومن هنا يظهر - شئنا أم أبينا - هذا التقابل بين أسلوبين أحدهما قديم والآخر حديث ، فالأول استنفد طاقاته ولم يعد قادرا على أن يتعامل بروح العصر مع متغيرات الحاضر ، والثاني يختزن طاقة جديدة متوثبة لاحتواء دفقات النفس البشرية في حالتي الوعي واللاوعي ، والوصول إلى أعماق الذات ضمن بنية تعبيرية جديدة .

أما المنظور الثاني الذي يطل منه صلاح على « الحديث » فيتمثل بظهور شعر « التفعيلة العروضية » « الذي يلمس بالشعر آفاقا جديدة ، ويحول عيون الشعراء إلى « زوايا جديدة للرؤية الشعرية » (٤٨) . وعلى هذا فالأدباء عنده « هم أصحاب لغتهم ، وأنّ الشعراء هم ورثة الشعر ، وأنّ لهم الحق كل الحق في تغيير ملامحه ، وتبديل قسماته ، وأنّ « المتنبي » مثلا أعطى عطاءه ومات ، فلم يعد قادرا على العطاء ، فأورث الشعر « المعري » وجيله ، فأعطوا وماتوا ، وهكذا جيلا بعد جيل ، حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل ، فليخطط إذن كما يشاء له وحيه وإلهامه » (٤٩) .

هذه الحرية التي ينادي بها صلاح للانعتاق من قبضة النقد التقليدي هي علامة في طريق « الحداثة الشعرية » ، فلا أضرّ على الشعر من ذلك النقد الذي يجعله يرسف في أغلال القديم ، يجتر صوره وأساليبه ، وتعابيره الشعرية ، ولا أضر عليه كذلك من نقد النحاة وعلماء اللغة والفقهاء (٥٠) وغيرهم ممن يطلّون على الشعر من خارجه ، ويعنيهم بالدرجة الأولى أن يكون منضبطا مع قواعدهم ، وما هو خارج عنها فقد اعتبروه من الضرورات ، وهذا ما يرفضه دعاة التجديد والحداثة في الفنون .

ويحسن بنا هنا أيضا أن نضع دعوته هذه للحرية في الإطار العام للمناخ الذي نشأت فيه « حركة الشعر الجديد في مصر » ، فقد اندفعت هذه الحركة بشكل سريع أثار حفيظة المحافظين الذين يرون أن أسوار الشعر قد حطّمت ، وقوانين اللغة قد انتهكت ، والقيم الثابتة قد خرقت ، ولعلنا نتذكر في هذا الإطار ثورة « لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب » والمذكرة التي قدمتها إلى وزير الثقافة ، تعترض فيها على ما تنشره « مجلة الشعر » من أشكال شعرية جديدة تسيء إلى الشعر العربي ، وقيمه الثابتة ، وإلى القيم الدينية نفسها ، مما يتحتم معه أن توضع هذه المجلّة وما ينشر فيها تحت إشرافها المباشر . وقد أشارت المذكرة إلى « أن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات إذا حللناها وجدناها منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية ، التي هي الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مدى العصور ، مما يجعل كتاباتهم مرفوضة ، حتى ولو أخرجناها من دنيا الشعر لندخلها في عالم النثر الفني ، وذلك لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصرا غريبا يهدمه ولا يعمل على بنائه ونمائه . من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير

(٤٨) المصدر ذاته ، ص٥٦ .
(٤٩) المصدر ذاته ، ص٥٧ .
(٥٠) المصدر ذاته

العقيدة الاسلامية ، بل ومما تأباه هذه العقيدة ، كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب ، وفكرة الخلاص . . . ذلك فضلا عما يستبيحونه لأنفسهم بالنسبة لكلمة « الإله » كأنما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني ، ولم تتخذ في الإسلام معنى خاصا يجب احترامه مهما كان السياق الذي ترد فيه » . (٥١)

لا شك أن هذه المذكرة ، وما جاء في بنودها الأخرى تعبر عن المدى الذي وصلته درجة « الحداثة » الشعرية في مصر في مطلع الستينات ، وأثر هذه الأصوات الجديدة ، التي ارتضت أسلوب « التفعيلة العروضية » وعاء لتجاربها الشعرية الجديدة ، في مسيرة الشعر العربي المعاصر .

ويرى عبدالصبور أن « التفعيلة العروضية » مصطلح نغمي يلتقي على صعيده كل من الشاعر والناقد غير أنه ليس هو المصطلح الوحيد ، فقد كانت القافية أيضا مصطلحا نغميا آخر ينطوي على عنصر التطور ، إذ كانت القافية موحدة في القصيدة ، ثم جاء الرجز فأوجد منفذا جديدا لتنويع القافية ، « والآن نجد في تراثنا الشعري العربي المخمّسات والمربّعات والمسمطات ، والموشحات ، والدوبيت الفارسي ، والثنائيات العربية » (٥٢) .

ويكشف عبدالصبور هنا لمنتقدي « حركة الشعر الحر » ، أنّ هذا التحول الجديد في الشكل الشعري يعود أساسا إلى علم « مصطلح النغم الشعري » أو ما يسمى بعلم العروض ، والتفعيلة هي الخلية القادرة على التطور ، وبالتالي يمكن لها أن تكون وعاء شعريا ، أو إناء موسيقيا على حد تعبيره و « الموشحة الأندلسية » أكثر الصور الشعرية دلالة على أن التفعيلة المفردة تستطيع ان تكون وعاء شعريا (٥٣) . إذن فالحركة الشعرية الجديدة ليست خارج أسوار التراث ، بل هي ضمن أسواره تستمد جذورها من العناصر الصالحة فيه للبقاء ، والقادرة على التطور مع مقتضيات التغيير ، واحتياجات الانسان .

ويتساءل عبدالصبور عن السر وراء رفض بعض النقاد اعتبار « التفعيلة » نقطة التقاء بين الشاعر والناقد ، في حين أن هؤلاء النقاد يفخرون بتذوقهم لقصائد « بودلير » ، و « رامبو » النثرية ، وتراجيديات شكسبير ، « ما بالهم يقبلون مسرحيات « توفيق الحكيم » وهي لا تجرى في مصطلحها الشكلي على أسلوب « خيال الظل » ، ويقبلون روايات « نجيب محفوظ » وهي لا تجري في مصطلحها الشكلي على أسلوب المقامة العربية ، أو القصة الشعبية العربية ؟ السبب هو أن الشعر هو الفن العربي الوحيد الذي رسخت له تقاليد » . (٥٤)

ويأخذ « مفهوم الشاعر » عنده بعدا حديثا حين يرى أن الشاعر في حاجة إلى أن ينصرف عن عملية الاستبطان الذاتي ، إلى التأمل في الكون والحياة ، فلا تصبح التجربة عندئذ تجربة شخصية عاشها الشاعر بحواسه ووجدانه فحسب ، بل تأخذ امتدادا أوسع لتصبح تجربة عقلية ، وعلاقة الشاعر بالفكر لا تصدر عن إدراك القضايا الفكرية

(٥١) انظر المذكرة كاملة في كتاب الدكتور عبدالقادر القط . «قضايا ومواقف» (القاهرة : ١٩٧١) ص ٩-١٣ .
(٥٢) صلاح عبدالصبور ، المصدر السابق ص ٥٩ .
(٥٣) المصدر ذاته ، ص ٥٩ .
(٥٤) المصدر ذاته . ص ٦١

فحسب ، بل من اعتناقه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا ، والشاعر قبل كل شيء إنسان يعمل ويفكر وينفعل ، وتتشكل له من خلال هذه الأشياء شخصية بشرية تختلف عن غيرها ، فينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره وتصوراته في دهاليز نفسه إلى صور ورؤى ، مثلما يتمثل النّبات أشعة الشمس فيحيلها إلى الألوان الخضراء الزاهية ، فالشاعر لا يقدم آراء ، ولكنه يقدم رؤيا ، لا يعبر عن الحياة ، ولكنه يعيد خلق الحياة ، فوقوفه عند حدود التعبير قصور في الرؤية ، ووقوفه عند حدود التعبير عن النفس « عاطفية مرضية » ، فالطبيعة جامدة ولا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان .(٥٥)

أما مشكلة اللغة الشعرية فهو مدين في مفاهيمه عنها إلى « اليوت » . فمن خلال قصائده ـ على وجه التحديد « الأرض اليباب » ـ تعلّم ما يسميه بـ « الجسارة اللغوية » ، فأخذ يتحرر من اللغة الشعرية التقليدية إلى لغة الحياة العادية ، حيث راح يكسبها دلالات حيّة تعبر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له ، كما في قصائده « شنق زهران » التي رسم فيها صورة حية لشخصية ريفية ، في سلوكها العفوي ، و « الملك لك » التي صوّر فيها أحلام الريفيين ، و « الحزن » التي شخّص فيها تفاهة الحياة ودوّاماتها التي لا تتوقف ، وضياع الإنسان وسط ضجيجها . فجاءت ألفاظ « الشاي » ورتق النعل و « لعب النرد » في سياق شعري جديد أكسب المشهد حيوية بالغة . ومع ذلك فلم تسلم هذه الألفاظ من سخرية النقاد ، مما جعل صلاح عبدالصبور يدافع عن حق هذا الاستعمال : « ونحن على حق حين نلتقط الكلمة الميتة من القاموس ما دمنا نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة ، ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن ندخلها في سياق شعري » .(٥٦)

وينظر عبدالصبور إلى التراث على أنه انتماء وتكامل بشري ، فالفنان الذي لا يحس بهذا الانتماء ، ولا يسعى إلى أن يتسلق أحد هضابه فنان ضال . والفنان الذي يجهل آباءه في الفن ، يخفق في أن يكون من عناصر التراث الإنساني ، ومن ثم لا يحقق وظيفته كإنسان مسؤول في هذا العالم ، إذ أن التراث هو جزء من التواصل الإنساني الممتد في الزمان ، يستفيد اللاّحق من السابق ، ويضيف إلى الخبرة الإنسانية جزءا صغيرا من خبرته في الكون .(٥٧)

ان المتأمل في فكر عبدالصبور عن « الحديث في الشعر » يرى أنه قد تمثل كثيرا من المفاهيم الغربية الحديثة ، سواء منها ما يتعلق بتقنيات القصيدة الحديثة التي استمدها من « اليوت » ، أو ما يتصل منها بالقضايا الفكرية المتعلقة بالوضع الشامل للإنسان ، ودوره في هذا الكون ، والتي تسربت إليه عبر النوافذ الفلسفية ، وأبرزها نافذة « نيتشه » في كتابه « هكذا تكلم زرادشت » ، وبعضا من أفكار الفلسفة الوجودية .

أما الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازى فيتوقف في مفهوم « الحداثة الشعرية » عند نقطتين رئيسيتين ، الأولى مدى الحاجة إلى القصيدة الجديدة ، والثانية أوهام « الحداثة الشعرية » . وفي معالجته للنقطة الأولى يلقي ضوءا

(٥٥) صلاح عبدالصبور ، «حياتي في الشعر» (بيروت : ١٩٨١) ، ص ص . ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢ .
(٥٦) المصدر ذاته ، ص ١٣٥ .
(٥٧) المصدر ذاته ، ص ١٣٥ .

سريعا على الحالة الشعرية الراهنة لينتهي إلى أن صفة الشعر قد أهينت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهاية السطر ، فضلا عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض ، فالحد الأدنى الذى تتطلبه الممارسة الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر مما ينشر في الصحف والمجلات والدواوين ، وهذه الفوضى ليست من صنع المدعّين بل يشارك فيها المبدعون أيضا بنسب مختلفة [٥٨] . ولا ينسى حجازى أن يحمل النقاد الجدد مسئولية إطراء بعض النماذج الشعرية التي تتحول فيما بعد لتكون نماذج للتقليد ، وهذه النوعية من النقاد لا تختلف كثيرا عن التقليديين ، « لأنهم حين يقصرون المستقبل على أنموذج شعرى فإنهم يغلقونه بدلا من أن يفتحوه ، ويحولونه إلى خارقة شخصية »[٥٩] وتمتد هذه المسئولية عنده لتتجاوز القصيدة الجديدة إلى الحركة الثقافية برمتها التى تتحمل مسئولية هذا الوضع الخطير الذى وصلته الممارسة الشعرية الجديدة . ثم يطرح حجازى تساؤله عن حاجتنا إلى « القصيدة الجديدة » ، فيرى أن التغيير قد مس كل شيء في حياتنا ، وما دامت الأشياء تتغير ، فلا مناص من أن تتغير الرؤيا تبعا لذلك ، وتنبثق « القصيدة الجديدة » ، إذا وضعنا ذلك كله أيضا في إطار الهزات والكوارث العنيفة التى أصابت العرب منذ ضياع فلسطين وحتى اليوم [٦٠] . ثم يطرح تساؤلا آخر حول ماهية القصيدة المعاصرة ، فيرى أنها القصيدة التى تملك أكبر حيز من الرؤية المستوعبة لأكبر حيز من العالم واقعا وحلما ، والتي تملك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يثقل شعرنا من خلايا ميتة ، وأوهام وعادات مسيطرة ، وقداسة مبتذلة ، هي نشوتنا السرية في الصعود والهبوط ، مواجهتنا لذواتنا ، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقظات أشبه ما تكون بالأحلام » [٦١] .

إن ملاحظات حجازى عن انحرافات « القصيدة الجديدة » في الوقت الراهن تؤكد بطريق غير مباشر على قصور النقد الجاد الذي يسدد المسيرة ، ويصلح الخلل ، وأن الممارسة النقدية متخلفة عن مواكبة التطورات التى تطرأ على تيار الشعر الجديد ، فضلا عن فقدان الناقد الجاد المؤهل بثقافة نقدية عالية ، الذي يتابع حركة الشعر الجديد ، مما أفسح المجال لكثيرين أن يسلكوا في عداد الشعراء ، وهم لا ينتمون إلى الشعر لا بالفعل ولا بالقول .

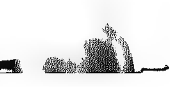
ولعل تعريفه لمفهوم القصيدة الجديدة نابع أساسا من هذه المفاهيم الخاطئة التى ظن هؤلاء المدعون من الشعراء الجدد أنهم صناع الحداثة ، وهذا يقودنا إلى النقطة الثانية من فكر حجازى عن أوهام الحداثة . يجمل حجازى هذه الأوهام في ثلاثة محاور « الوزن » ، و« المعجم » ، و« الاستعارة » ، فيرى أن كثيرا من الناس يظنون أن الفارق بين القصيدة التقليدية ، والقصيدة الجديدة ، هو الوزن ، فالجديدة ، لاتكون كذلك إلا بمدى خروجها وتمردها على الأوزان والقافية ، وهذا وهم عنده ، إلا إذا فهم الوزن بمعناه الرديء ، وحين طرحت « القصيدة الجديدة » العروض والقافية لم تطرحه إلا مضطرة ، لأنها كانت تريد أن تكون بمنأى عن أسر اللغة القديمة ، وهذا يختلف عن إسقاط الوزن كأساس للتجديد . والذين تمردوا على العروض القديم لم يتمردوا عليه لأنهم ينشدون التخفف

(٥٨) احمد عبدالمعطي حجازي ، «القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة» (مجلة ابداع ، العدد التاسع ، السنة الثالثة ، سبتمبر ١٩٨٥) ، ص ٨ .

(٥٩) المصدر ذاته .

(٦٠) المصدر ذاته .

(٦١) المصدر ذاته ، ص ٩ .



والسهولة ، وإنما لكي لا يختلط النظم بالشعر . (٦٢) ويرى أن الشعر العربي ليس بدعا من الشعر الأوربي ، فقد مرت التجارب الأوربية بمثل ما يمر به الشعر العربي ، من التزام بالوزن والقافية ، والتخلي عنها والعودة إليها أحيانا أخرى . فالوزن ليس شرطا « للقصيدة العربية الجديدة لا محيد عنه ، لأني أرى في بعض ما قدم في قصيدة النثر عندنا مضمونا شعريا من الصعب إنكاره وإن كان قليلا لا يقاس عليه ، وهامشيا لم ينجح في تطويع اللغة حتى تتقبله كتيار متصل . وإنما أقول إن القصيدة الجديدة لا يضيرها الوزن بل يفيدها ، لأنه ما زال قادرا على أن يلعب دورا مؤثرا في البناء الشعري » . (٦٣)

أما الوهم الثاني فهو القول بأن « للقصيدة الجديدة » معجما شعريا خاصا بها ، والحقيقة أن الألفاظ وحدها لا تصنع القصيدة ، ولكنها اللغة ، والعلاقات التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ، ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها . ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيماءات وإيحاءات لم تعرفها من قبل ، فالحاجة ماسة إلى أن نرد الألفاظ إلى منابعها الأولى ، إلى حالة الخلق والتكوين ، قبل أن ترتدى معانيها المزيفة .(٦٤)

ثم يشير الشاعر إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري : المستوى العام المشترك ، والمستوى الخاص المجازى ، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التى يستخدمها البائع ، والصحفي فلا بد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس ، أما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة ، حيث تتفاعل المفردات والتراكيب في السياق ، لتكتسب معنى جديدا يتجاوز المعنى الحرفي . « فالكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة ، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد ، فلا يكتمل معناها الشعرى إلا باكتمال القصيدة ، هذا المعنى الشعري لايمكن أن يأتي عفوا .. بل يتشكل حسب قوانين خاصة » (٦٥) .

أما الوهم الأخير فمتعلق بالفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة ، وأن الصورة هى الاستعارة ، وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغرابة ، كانت القصيدة حديثة . وهذا خلاف الحقيقة لأن الاستعارة هي أداة من أدوات الشعر ، ولا مراء في أن القصيدة الجديدة تحتاج إلى استعارة جديدة ، وأن هذه الجدة لا تقاس بمدى غرابتها وإنما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة . (٦٦)

إن حديث حجازى عن أوهام القصيدة الجديدة يصدر عن انطباعات شاعر متميز يمارس العملية الشعرية الحديثة زهاء ثلاثين عاما ، كونت له خلالها رؤية خاصة استمدها من قراءته النقدية في التراث النقدي العربي

(٦٢) المصدر ذاته .
(٦٣) المصدر ذاته ، ص ١٠ .
(٦٤) المصدر ذاته ، ص ١١ .
(٦٥) المصدر ذاته .
(٦٦) المصدر ذاته ، ص ١٢ .

والغربي . فحديثه عن رد الألفاظ إلى منابعها الأولى وتجريدها من دلالاتها الميتة ، مرتبط بشكل غير مباشر بالدعوة إلى البدائية التي ظهرت في الغرب والتي تنادي برد الأشياء إلى خصائصها الأولى ، باعتبارها الأمل في الوصول إلى رؤيا جديدة ، وهي مرتبطة أساسا بفكرة التمرد والثورة على القيم والأشكال الثابتة من أجل اكتشاف ما وراء حدود الأشياء .

يأخذ مفهوم الحداثة عند أدونيس طابعا شموليا ، يتناول كل مقومات الحياة الراهنة والماضية ، سواء أكانت حداثة علمية أم حداثة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أم حداثة فنية . « وتشترك مستويات الحداثة هنا مبدئيا بأنواعها الثلاثة في حقيقة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة ، وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج : تساؤل حول الممكن ، واحتجاج على السائد ، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر ، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها » . (٦٧)

ومفهوم الحداثة على هذا النحو يضع التراث كله في إشكالية معقدة مع البنية الحديثة التي تؤسس وجودها لا على معطيات التراث - كما سنرى بعد قليل - بل على ثلاثة مستويات : الانفصال عن قيم الماضي لتأكيد قدرة الذات على الإبداع الجديد ، إسقاط التراث من الذاكرة التاريخية حين تفقد عناصره ومكوناته صفة الحياة ، انتقاء الرموز الصالحة من التراث وهذه تحتاج إلى مهارة خاصة ، قد لا تتوفر إلا لقلة من المبدعين ، لكنها في النهاية « توفيق وتلفيق ، أي جمع بين أفكار وأعمال لاتصدر عن نظرة واحدة ، بل تصدر عن نظرات متباينة وقد تكون متناقضة . والجامع أو الموفق بهذا المعنى ينقل ويلائم وليس له دور إبداعي . وهو إذن كالمستعيد ، يرى نموذج الكمال فيما تحقق » . (٦٨)

كان الرجل ولا يزال يعي وعيا دقيقا طبيعة المرحلة التي يمر بها العرب فيرى أن المشكل في تاريخنا الثقافي ، وعدم انطلاقنا إلى آفاق إبداعية جديدة يعود إلى تمسكنا بما يسميه « بالثقافة السائدة » ، حصيلة الأفكار والمفاهيم القديمة ، التي تحول دون إنشاء بنى جديدة للحياة العربية على مختلف الأصعدة ، ولذا فلا بد من « التخلص من استلاب الماضي لشخصيتنا ، وبأن نكون أنفسنا حقا ، نبدأ بتعبير آخر ، بأن نجعل الزمان أفقا لنا : لانعود أسرى الماضي ، بل العكس يصبح الماضي أسيرنا ، ولا يعود الحاضر سيدا علينا ، بل على العكس يصبح تابعا لفعاليتنا ، ولا نعود جزءا من المستقبل ، بل يصبح المستقبل المشكل الزمني لإبداعنا »(٦٩) ولا يعني أدونيس بهذا رفض الماضي رفضا مطلقا ، بل يدعو الى الانفصال عن الماضي لتأسيس هوية جديدة تعكس متغيرات العصر ، بعيدا عن هيمنة الأفكار والمعتقدات السابقة ، التي فقدت كل عناصر الحياة « أطلب بالانفصال عن الموروث الذي استنفد ولم يختزن أية طاقة على الاجابة عن أية مشكلة عميقة نجابهها اليوم ، أو على مساعدتنا في تلمس طريقنا نحو المستقبل ، أطالب بالانفصال عن الرماد ، لا عن اللهب »(٧٠) .

---

(٦٧) أدونيس ، علي أحمد سعيد : «فاتحة لنهايات القرن» (دار العودة بيروت ١٩٨٠) ٣٢١

(٦٨) المصدر ذاته ، ص ٢٧٥ .

(٦٩) المصدر ذاته ، ص ٣٠٠ .

(٧٠) المصدر ذاته ، ص ٣٠٧

ربما يكون الانفصال عن الماضي ، أو بعبارة أدق عزله لاستبطان قدرات الذات على إبداع يختلف شكلا ومضمونا عن إيداعات الماضين أمراً مطلوبا وحيويا في العملية الابداعية ، وهذا لا يتم الا بعد سبر أغوار هذا الماضي ، لكن ما هي الوسائل والمعايير التي نستطيع من خلالها أن نتعرف على العناصر الميتة ، والعناصر الحية في التراث ؟ تراثنا يمتد عمقا في الزمان الى أكثر من ألف وأربعمائة سنة ، ولم نقم حتى الآن ـ باستثناء تجربة أدونيس المحدودة ـ بغربلة هذا التراث غربلة تكشف عن العناصر المضيئة فيه ، حتى يمكن توظيفها توظيفا إبداعيا ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر هل في قدرة كل شاعر أن يستوعب جوانب التراث فضلا عن عزله أو إسقاطه من الذاكرة التاريخية خلال عملية الابداع الفني ، أو حتى وضعه في تواز مع الشاعر ؟ « ليس التراث مركزا لنا ، ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا . حضورنا الانساني هو المركز والنبع وما سواه والتراث من ضمنه يدور حوله . . ولا يهمنا في الدرجة الاولى تراثنا ، بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ ، وسنظل أمناء لهذا الوجود . من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين : لا يقدم نتاجهم إلا صورة الصورة ، أما نحن فنخلق صورة جديدة »[71] .

ومع هذا فان شعر أدونيس مثقل بالتراث ، الذي يمتزج بالعمل الفني فيكون لُحْمَة فنية ضمن شبكة معقدة من الرموز التي يحار في تفسير مضامينها الكثيرون .

إن جدلية التراث وعلاقته بقيم الحاضر يكوّن محورا رئيسيا في كتابات أدونيس وعلى ضوء هذه الجدلية الاشكالية يتلمس جذور « الحداثة العربية » والشعرية منها بوجه خاص . وهو في سعيه الدؤوب هذا وقمة حماسه يجره الى إصدار أحكام تدعو الى هدم المؤسسات الثقافية والدينية والاجتماعية ، بل والثورة عليها باعتبارها عنده معوقات تمنع ميلاد الانسان العربي الجديد .[72]

لا نريد أن ننساق وراء آراء أدونيس في التراث أكثر مما فعلنا ، لأن هدفنا ليس هو دراسة آرائه في التراث ، بقدر ما هو تجلية « مفهوم الحداثة » ـ وبخاصة مفهوم « الحداثة الشعرية » ـ الذي يكون جدلية ثابتة مع قيم الماضي عنده وعند كل الذين ينساقون وراء البحث عن مفاهيم جديدة للحداثة .

تعني « الحداثة الشعرية » عند أدونيس تساؤلا حادا يفجر آفاق اللغة الشعرية ويفتح دروبا وآفاقا تجريبية جديدة في فضاء الممارسة الابداعية ، واستكشاف طرق تعبيرية تتلاءم مع حجم هذا التساؤل ، هذا لا يتحقق عنده الا اذا وقع ضمن إطار النظرة الشخصية الفريدة للانسان والكون .[73] ويتشابك هذا المفهوم مع أربعة عناصر أساسية في تحديد المفهوم الكلي « للحداثة الشعرية » وهي الشعر ، والشكل الشعري ، واللغة ، والشاعر . والشعر رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر اليها ، هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو ، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة . فهو تجاوز وتخطٍّ يسايران تخطي

---

(٧١) أدونيس ، علي أحمد سعيد : «زمن الشعر» (دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢٢٨ .

(٧٢) المصدر ذاته ، ٧٦ ، وانظر أيضا : «فاتحة لنهايات القرن» ص٣٠٧ .

(٧٣) أدونيس : «فاتحة لنهاية القرن» ٣٢١ .

عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية . . إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم ، إنه احساس شامل بحضورنا ، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل ، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية تحس الأشياء إحساسا كشفيا ، الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميترفيزياء الكيان الانساني » .(٧٤)

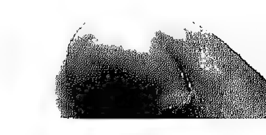
أما الشكل فهو الإطار الذي يضم هذه التجربة الجديدة في الرؤيا للحياة التي تستلزم تجاوزا للشروط الشكلية ، ومزيدا من الحرية لأشكال تفرضها الممارسات الشعرية باعتبارها تتجه نحو اكتشاف ما لم تسبق معرفته . فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر ، نظامها الخاص . فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها ، قبل أن تكون إيقاعا أو وزنا . ولا تقوّم هذه الوحدة العضوية ، بشكل تجريدي ، لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح وهما . ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة ، في حضورها كوحدة وكل » .(٧٥)

وتأتي لغة القصيدة الحديثة بأبعاد لغوية غير مألوفة ، تتناسب مع ما تطرحه القصيدة الحديثة ، من تساؤلات ورؤى لم تكن معروفة من قبل ، « فالشعر الجديد هو . . . فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله . . يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة ، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا » .(٧٦)

وعلى هذا المفهوم تفقد اللغة حيادها ، وتتلاشى المسافة بينها وبين التجربة الإبداعية . فتدخل في نسيج التجربة الفنية ، وتنصهر معها في أتون الموقف الجديد الذي أخضعت له فتخرج من هذا الصهر متوهجة كالنار مثقلة بدلالات وإيحاءات ، وطاقات تعبيرية جديدة .

أما الشاعر ، فارس النص ، ومبدع التجربة ، فيقتضي عنده أن يتجاوز القيم الثابتة في التراث الشعري القديم بخاصة ، والتراث الثقافي بوجه عام حتى يكون قادرا على أن « يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها » ، والتراث العربي جزء من الحضارة الانسانية ، ولا قيمة له إلا بمقدار إسهاماته في هذه الحضارة وبمقدار ما فيه من جوانب إنسانية ، وبمقدار ما يرتكز على الحرية والبحث ، وعلى هذا فلا « يلتمس الشاعر العربي ينابيعه في تراثه وحده ، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل » .(٧٧) ويربط أدونيس بين انهيار المفاهيم السابقة في ذات الشاعر ، وعملية الابداع فيرى بأن الشاعر لا يستطيع « أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفهومات السابقة ، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر ، إذا لم يكن عاش التجدد ، فصفا من التقليدية ،

(٧٤) أدونيس : «زمن الشعر» ٩ ومابعدها ، وانظر أيضا أراءه هذه في «مجلة شعر» ، العدد الحادي عشر ، السنة الثالثة ، حزيران ١٩٥٩ ، ص ٧٩ وما بعدها .
(٧٥) أدونيس : «زمن الشعر» ، ص ١٥ .
(٧٦) المصدر ذاته ، ص ١٧ .
(٧٧) المصدر ذاته ، ص ٤٢ .



وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة . فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر ، الكامن وراء العالم الذي تثور عليه دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي » .[٧٨]

ولما كانت « الحداثة الشعرية » تتشكل عنده ضمن الأبعاد الأربعة التي ذكرناها فيقتضي حتما أن تكون جميعا ضمن منظور التعارض مع التراث ، فلا « حداثة » إلا بفكرة التجاوز والتخطي ، والانفصال ، وهدم القيم السابقة ، ولا إبداع إلا بنبذ التقليدية في النظرة إلى الحياة والإنسان .

ولا مراء في أن آراء أدونيس في « الحداثة » والثورة والتجاوز ، والهدم ، تصدر عن فكر ماركسي ، فالثورة التي يدعو إليها الفكر الماركسي ، تعني تماما كل هذه الأفكار السابقة ، فهي تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضي بكل أشكالها ، دينية كانت أو ثقافية أو فنية ، أو اجتماعية . ويتأكد هذا من خلال تلك الاستشهادات التي يشير إليها أدونيس في عروضه لتلك القضايا ، فآراء لينين ، وماركس ، ونيتشه يتردد صداها في كتبه ،[٧٩] كما أن ثقافته الواسعة أتاحت له التأثر بالنظريات الأدبية الغربية ، حيث انسرب الى فكره شيء غير قليل من هذه الأفكار الغربية ، وبخاصة تجارب الحركة السوريالية التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره ، كما تأثر حسب قوله : « بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث الأمريكي والفرنسي على الأخص »[٨٠] ، وتأثر أيضا بأفكار الحركات الباطنية والمتصوفة باعتبارها طلائع التمرد والتغيير في مسار التاريخ الثقافي العربي ، ولذا حفل شعره بأقنعة ورموز شديدة التعقيد ، تستمد جذورها الأساسية من تلك الحركات المثيرة للجدل في التاريخ العربي .

وعلى هذا فإن مفهوم « الحداثة الأدونيسية » تتشكل في نهاية المطاف من روافد متعددة ، من الشرق ، والغرب ، ومن حركات التمرد في التراث العربي ، تنصهر كلها جميعا في أتون واحد لتصبح بالتالي عنده إشكالية عربية .

ينتمي الشاعر يوسف الخال ـ أحد طلائع « الحداثة الشعرية » ـ ومؤسس « مجلة شعر » اللبنانية إلى الأصوات الجديدة التي ارتفعت في نهاية الخمسينيات والستينيات وأخذت تبشر بمفاهيم جديدة للشعر ، وتثير قضايا أدبية ملتهبة ، كالترويج لقصيدة النثر التي ارتبطت وشائجها بيوسف الخال ، ومحمد الماغوط ، وأنسي الحاج وغيرهم ، من خلال الممارسة العملية التي لا تعرف المهادنة أمام الأصوات المعارضة لهذا الاتجاه الغريب على مسيرة الشعر العربي .

يرى الخال أنّ « الحداثة الشعرية » إبداع وخروج على المألوف ، وهذا يعني أن شيئا جديدا قد طرأ على نظرتنا الى الأشياء ، فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة . وتفترض الحداثة انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة حديثة

---

(٧٨) المصدر ذاته ، ص ٤٦ .

(٧٩) دعوة أدونيس الى الثورة العلمانية وهدم المؤسسات الثقافية والدينية باعتبارها معوقات الحداثة واعتبار الإنسان هو محور الكون في الحياة ، قضية حاسمة في حياة أدونيس تمثلت في شعره وكتاباته النثرية ، ولقاءاته الفكرية على مختلف الأصعدة ، ولكن يظهر أن أدونيس قد بدأ يناقض نفسه ، بعد قيام الثورة الإسلامية في إيران ، حين كتب مقالة سماها «خواطر حول الثورة الإسلامية في إيران» (مواقف ٣٤ ، ١٩٧٩) واعتبر الدين وسيلة لخلاص الإنسان من معاناته إلى آخر ما ورد في المقال من آراء تتناقض مع مجمل آرائه في هذا الموضوع ، وغيره من الموضوعات المتعلقة به ، والتي تمثل عنده قضايا حياة . . . .

(٨٠) ادونيس ، «فاتحة لنهايات القرن» ، ٢٦٧ .

تتشكل ذاتها في الشكل والمضمون ، فهي ليست زيّا يمكن ارتداؤه ، أو شكلا يمكن اقتباسه ، إنها في الدرجة الأولى موقف من الحياة في رؤيا حديثة[٨١] . و « هذا لا يتاح للشاعر إلا بالألم الكياني الرائع كألم الولادة ، فإذا أنت أمام خليقة فنية متكاملة لا تطيق منك العبث بحرف منها ، ولا أنت تجرؤ على أخذها بعنف . فهي كالحقيقة الساطعة المتجلية بثوب يتلألأ ببياض الجدة الذي لا عهد له بمثله ، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد »[٨٢] .

وبعد أن يؤكد الخال أن غاية الشعر هو التعبير الجميل عن الذات في مواقف الكشف والرؤيا ، واختراق ظواهر الأشياء المبهمة لاكتشاف أسرار الوجود ، يرى أنه على ضوء هذا المفهوم ظهرت « حركة شعرية ثورية في الشعر العربي ، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى ، وأعطت نتاجا أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة بل عالمي المستوى أيضا . فسماها بعضهم حركة الشعر الحر ، وبعضهم حركة الشعر الحديث ، وآثر بعضهم الآخر تسميتها بحركة الشعر الجديد »[٨٣] .

ولعل ما يشير إليه الخال هنا من بلوغ صفتي العالمية والمستوى في الشعر المعاصر هو رد غير مباشر على أولئك الذين يعتقدون أن حركة « الحداثة الشعرية » ليست إلا صدى أو محاكاة لمثيلاتها في الغرب . . وهي تهمة جاهد أتباع مجلة شعر في دحضها وبيان تفاهتها ، وعلى رأسهم أدونيس الذي اعتبرها « ظاهرة شبه مرضية في الوسط الثقافي العربي »[٨٤] .

ويعتقد الخال أن هدف الحركة الحديثة في الشعر « إدخال مفهوم شعري حديث ، في مستوى العصر الذي نحن فيه ، الى الأدب العربي ، وما « الحرية » التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه . . إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم . فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية . . هذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا ، وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها »[٨٥] .

ويبدو أن « الحرية » التي يتحدث عن ضرورتها تعني عنده أمرين ، الدفاع عن « قصيدة النثر » ، و « حدود اللغة الشعرية » . ففيما يتعلق بالأمر الأول نجد أن الخال ورفاقه في مجلة شعر دأبوا على نشر قصائد تخلو من الوزن ، واعتبرها رفاقهم من النقاد شعرا ، فهي في رأي نهاد خياطة « تجدد التعبير الشعري ، وتكسر القافية وتحطم تفعيلات

---

(٨١) يوسف الخال، «الحداثة في الشعر» ، (دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٧٨) . ص ١٥ ومابعدها .

(٨٢) المصدر ذاته ، ص ١٧ .

(٨٣) المصدر ذاته ص ١٤ يلتقي يوسف الخال هنا مع أدونيس في اعتبار الحداثة الشعرية العربية قريبة من منزلة الحداثة الشعرية الغربية . يقول أدونيس : «هناك حداثة شعرية عربية . وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ ان الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية» . فاتحة لنهايات القرن ٣٢٢ .

(٨٤) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ٣١٧ .

(٨٥) يوسف الخال ، «الحداثة في الشعر» ، ص ٥١ .

الخليل ، ابتغاء الوصول بالشعر إلى أرقى صوره وأصفى معانيه كي لا يحطم « التجربة » قالب أو شكل مهما كان » .(٨٦) ولأدونيس رأي في الموضوع ذاته يقول فيه : « إن في قوانين العروض التحليلي الزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعيقها أو تقسرها . فهي تجبر الشاعر أن يضحّي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية » . . . ويضيف قائلا : « أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء ، ذات وحدة مغلقة ، هي دائرة أو شبه دائرة ، لا خط مستقيم ، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محدودة وبناء تركيبي موحد منتظم الأجزاء متوازن تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها . إن قصيدة النثر تبلور قبل أن تكون نثرا ، أي أنها وحدة عضوية وكثافة وتوتر قبل أن تكون جملا أو كلمات »(٨٧) .

إن هذا الدفاع الحار عن قصيدة النثر على المستوى التنظيري يشير الى حجم التغيرات التي طرأت على مسار حركة الشعر الحديث الذي تتبناه جماعة مجلة شعر ، حيث أفسحت هذه المجلة ضمن صفحاتها رقعة لا يستهان بها لنشر تجارب الأصوات الجديدة التي تحاكي تجارب « بودلير » و« رامبو » و« مالارميه » ، و« سان جون بيرس » وغيرهم . وليس غريبا في غياب الوزن أن تتحمل الجملة الشعرية في قصيدة النثر عبء هذا الدور ، فيستغل الشاعر كل إمكانات الألفاظ الموسيقية ليعوض هذا النقص ، ومن الطبيعي أيضا أن يستتبع ذلك ظهور تعابير وأساليب لغوية جديدة تتلاءم مع هذا الشكل الشعري الجديد . وهذا يقودنا بطبيعة الحال الى الأمر الثاني الذي نستشفه من كلمة « الحرية » التي ذكرها الخال في النص السابق ، وهو « حدود اللغة الشعرية » . وحين يتعرض لهذا الموضوع يكاد يقع في التناقض ما بين التمسك بالأصول اللغوية وتجاوزها من جهة ، والترويج للعامية لغة للشعر من جهة أخرى ، لأن الشاعر عنده حسب رأيه يصطدم في عملية الخلق الشعري بحدود اللغة ، أي أصولها وقواعدها ، التي لا يمكن تجاوزها إذا أراد أن يكون عمله الشعري مفهوما لقرائه ، وهذا القيد يمتحن أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية ، فإن استسلم له جاءت قصيدته مبذولة جامدة ، وإن تمرد عليه جاءت قصيدته هذرا لا وزن له ، والصحيح أن يقرّ الشاعر الموهوب بقواعد اللغة وأصولها ، وأن يمنح نفسه قدرا لا بأس به من الحرية ، لإخضاع هذه القواعد ، وطبعها بشخصيته(٨٨) ومرة أخرى نراه يتبنى دعوة اليوت الداعية إلى اعتماد لغة الحياة اليومية لغة للشعر ، ذلك « أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها إذ أن لغة الحديث اليومي لا تقف جامدة ، بل هي في تغير ، وكلما تغيرت قامت حركة جديدة في الشعر تدعو الى اقتراب الشعر من هذه اللغة(٨٩) . كما يعزز دعوته هذه من أقوال ينسبها إلى النويهي يحث فيها بطريق غير مباشر اعتماد الكلام المحكي لغة للشعر من خلال تحليله لنص جاهلي ، « إننا بهذه اللغة الجديدة وبها فقط نتمكن أن نتخلص من الشكل الموسيقي التقليدي ومتفرعاته في سبيل شكل موسيقي حديث نابع . . من لغة الكلام الدارجة على ألسنة الناس في عصرنا »(٩٠) .

---

(٨٦) نهاد خياطة : «رأي في قصيدة النثر» (مجلة شعر ، شتاء ١٩٦٣) ص ٩٩ .

(٨٧) ادونيس ، «في قصيدة النثر» (مجلة شعر ، ربيع ١٩٦٠) ، ص ٧٦ ، ٨١ .

(٨٨) يوسف الخال ، «الحداثة الشعرية» ص ١٩ .

(٨٩) المصدر ذاته ، ص ٥٥ ومابعدها .

(٩٠) المصدر ذاته ، ص ٦١ .

ولعل الغريب في هذا الأمر أن الرجل مع دعوته لاتخاذ العامية لغة للشعر لا يجد حرجا البتة في الحثّ على التمسك بالتقاليد الشعرية السالفة وقيم التراث ، من خلال مواقف شعراء الحداثة ونقادها الغربيين من أمثال « ييتس » و« باوند » و« اليوت » و« م.ل. روزنتال » . ويبدو أن تأثره بآراء هؤلاء الغربيين قد أوقعه في شيء من التناقض .

نستخلص مما سبق أن الموقف من « الحداثة الشعرية » عند رواد الحداثة الشعرية يختلف باختلاف الموقف من التراث الذي يكون حجر الزاوية في تشكيل المفهوم النهائي الذي تتمحور فيه هذه الحداثة ، حيث يتراوح الموقف بين البحث عن هوية للحداثة العربية من أعماق التراث ، إذ في التراث عناصر كثيرة يمكن تطويرها وإنماؤها لتتلاءم مع معطيات العصر إذا نحن أحسّنا فهمه ، وأن علينا ألا نقع تحت تأثير الحداثات الغربية ، لأنها تصدر عن خصوصيات قد لا تكون بالضرورة ملائمة لاسهاماتنا الحضارية عبر تاريخ ثقافي طويل . وموقف يوازن بين ما ينطوي عليه التراث من إمكانات العطاء ، وبين الاستفادة من معطيات الحضارة الغربية لتأسيس مفاهيم جديدة للشعر ، تمثل سمات المرحلة العربية الراهنة ، وموقف آخر يرى أن أغلال التراث تمثل حواجز ، وأسوارا تحول دون الانطلاق إلى الحداثة الشاملة ، ومن ثم فلا سبيل إلى الحداثة إلا بقلب المفاهيم الثقافية والاجتماعية والدينية ، والتمرد عليها ، باعتبارها مفاهيم قديمة تجاوزها الزمن ولم تعد قادرة على أن تجيب على تساؤلات الإنسان الحديث . هذا التباين في الموقف يعود أساسا إلى أن رؤية الشاعر العربي المعاصرة مشدودة إلى بعدين حضاريين ، الحضارة العربية التي انتهى دورها وأصبحت في ذاكرة التاريخ ، والحضارة الغربية التي تؤثر في حياته اليومية بعد أن قربت التكنولوجيا الحديثة المسافات بين العالم وأصبحت وسائل الاتصال بين العالم تتم في لحظات عبر الأقمار الصناعية . ... هذا الاختلاف فإن ما تطرحه القصيدة العربية الجديدة ، من إشكالات تتصل بالوضع الإنساني العام ، والموقف من العالم تلتقي في مواقفها العامة مع ما تثيره القصيدة الغربية الحديثة ، ولا يعني هذا أن الشاعر العربي يستنسخ النماذج الغربية « للحداثة الشعرية » بل على العكس من ذلك تماما إنه يبحث عن حلول لمشكلاته الإنسانية ، ووضعه المتخلف في إطار رؤية واقعه في تخلفه و« الحضارة الانسانية » المتجددة ، والتي تمثل الحضارة الغربية أنموذجها الأعلى ، ولا يتسنى له ذلك إلا بالتمرد على واقعه وقيمه التراثية ، أو الاعتصام من المد الحضاري الجارف بالتراث ، وأنى له ذلك وسط المتغيرات التي تسد عليه الآفاق . وإذا كان التغيير ، والتغيير ضرورة لا مناص منها ، وسمة من سمات العصر فما العناصر المحدثة التي جاءت تبشر بها القصيدة الجديدة ؟

- ٣ -

٣ ـ ١ إنّ العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، لا تلتمس في موضوعاتها ، فالموضوعات وحدها لا تخلق « الحداثة الشعرية » ، فقد تكون الموضوعات حديثة ولكن أسلوب تناولها يتم عبر الأنساق التقليدية ، وإنما تلتمس في الأدوات المعززة بالرؤى والمواقف التي تكشف أستار الواقع وحجبه ، فتعري زيفه ومتناقضاته ، وتغوص في أعماق النفس فتعري الانسان وموقفه وقضاياه وإشكالاته مع العالم .

القصيدة الحديثة رؤيا ، ووعي حاد باللحظة الراهنة ينطوي على سلوك فكري يصدر عن إيمان « الأنا » بحتمية التغيير من خلال جدلية الصراع بين « الأنا » وتعاليها على الواقع فترى الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون ، فتتحول الممارسة الشعرية إلى نبوءة ترهص بنذر التغيير ، ويتحول الشاعر الى أن يكون نبي عصره يستمد وحيه من أعماق الحدس فتتشكل رؤياه من عناصر معقدة يلعب فيها الرمز والأسطورة دورا فاعلا في جميع المتناقضات على صعيد واحد ، والتأليف بينها على نحو يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها ، فيمنح العالم توهجا جديدا ، ودلالات جديدة .

ولمّا كانت « الأنا » على الدوام على غير وفاق مع العالم المتحجر من حولها فإنها تسعى الى تغييره ، بالبعث الجديد ، برؤيا الانبعاث ، وحين تكون الفجيعة بالواقع أكبر مما يطاق يصبح « الحلم » سيد التغيير ، ومن الرماد تنبثق الحياة .

أحلم أنّ في يدي جمره
آتية على جناح طائر
من أفق مغامر
أشم فيها لهبا هياكليّا
ربما لصور فيها سمة لامرأة
يقال صار شعرها سفينه
أحلم أن شفتي جمره
قرطاجة العصور : كل حجر شراره
والطفل فيها حطب ـ ذبيحة العصير
أحلم أن رئتيّ جمره
يخطفني بخورها يطير بي لموطن
أعرفه أجهله
لبعلبك ـ مذبح
يقال فيه طائر موله بموته
وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه
يحترق
والشمس من رماده والأفق

[أدونيس : الآثار الكاملة (دار العودة
بيروت ، ١٩٧١) ج ٢٥١/١ ـ ٥٢]

يأخذ الحلم ثلاثة مستويات من الارهاص بالنبوءة ، والدال « جمرة » رمز البعث يتحرك على المستويات الثلاثة ذاتها ، حيث يتحد مع الحلم في تشكيل الدلالة المركزية « للرؤيا » . فعلى المستوى الأول : تستقر الجمرة (الرسالة)

القادمة من الأفق على جناح طائر في يد « الأنا » ، فتدرك بعض حواسها صفات الجمرة الأسطورية التي لم تفقد حرارتها ، وما تنطوي عليه من بشارتي الخصب والنجاة (امرأة ـ سفينة) . وعلى المستوى الثاني تصبح الرسالة في نطاق التبليغ ، فقد وصل المدى الى منتهاه ، وتحولت الأحجار إلى شرار ينذر بالانفجار الذي يلتهم حتى الأطفال ويحولهم إلى وقود .

وعلى المستوى الثالث تتحد الرسالة « بالأنا » وتتنفسها تنفسا طبيعيا ، فتحملها الى أجواء أسطورية تستعذب في أجوائها الموت في سبيل البعث . والطائر الذي يحمل بشارة البعث في مطلع اللوحة ، هو الطائر الأسطوري الذي يحترق ليعود مرة أخرى إلى حياة أفضل ، تاركا وراءه ما ينبىء بحتمية العودة ، فمن بقاياه يتشكل الأفق والشمس . ويوظف الحلم كل الطقوس الأسطورية التي كانت تجري في المعابد في نطاق القول غير المسند الى أحد بعينه (يقال ـ قيل) حتى تستوعب منطقة الحلم أكبر قدر ممكن من الخيال الأسطوري فالنار عند الأقدمين مطهر فعال إذ تطلق الإنسان من قيود المادة ، لكي يكون قادرا على الاتصال بالآلهة ، والعودة الى الحياة من جديد ، حاملا معه الخصب والنماء . والتضحية بالأطفال حرقا بالنار جزء من هذه الطقوس الوثنية .

وتتشابك عناصر الرؤيا عند خليل حاوي في قصيدة « السندباد في رحلته الثامنة » في عشرة مقاطع لتعبر عن القلق الروحي الذي يجتاح الانسان المعاصر وسط إيقاعات الزمن المادي المتلاحقة فيتخذ من السندباد ـ ذلك المغامر الذي يجوب البحار سعيا وراء المجهول ، رمزا لتعرية الإنسان وإبراز تناقضاته ، ورمزا للرفض والنبوءة .

وكان في الدار رواق
رصعت جدرانه الرسوم
موسى يرى
ازميل نار صاعق الشرر
يحفر في الصخر
وصايا ربه العشر
الزفت والكبريت والملح على سدوم
هذا على جدار
على جدار آخر اطار :
وكاهن في هيكل البعل
يربي أفعوانا فاجرا ويوم
يفتض سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى

[خليل حاوي : الديوان (دار العودة
بيروت ، ١٩٧٢) ٢٣٠ - ٢٣١]

هذا الموقف الساخر يكشف عن عري الانسان ، وتصدع قيمه ، فالموقف كله ينطوي على عنصر المفارقة الحادة بين المثال والواقع ، ففي المشهد الأول تطالعنا رسومات موسى على الجدران وهو يحفر الوصايا العشر ، وعلى مقربة منها يطالعنا مشهد آخر يخترق هذه الوصايا بارتكاب أبشع الفواحش ، وفي مكان لا يتصور أن تقع فيه مثل هذه الفواحش . وتزداد المفارقة حدة حين يتم التقابل بين الشخصيتين في كلا المشهدين « موسى ـ الكاهن » ، أو على مستوى الزمن كان . . « يربي » « يفتض » ، « يهلل » الماضي والحاضر ، مما يشي بعفن الحاضر ، وخواء الانسان ، وتراجع تأثير القيم الدينية ، هذا الواقع يزلزل كيان السندباد ويدفعه الى رفضه والثورة عليه ، وتجاوزه :

سلخت ذلك الرواق
خليته مأوى عتيقا للصخاب العتاق
طهرت داري من صدى أشباحهم
في الليل والنهار

« خليل حاوي : ٢٣٩ »

هذا الانسلاخ عن الواقع الذي صمم عليه السندباد من خلال تتالي الأفعال الثلاثة الماضية يكشف عن أبعاد الوعي الذي ينطوي عليه السندباد في اكتشاف قدرة « الأنا » على اختراق المجهول ، والاستعداد لتجلي الرؤيا :

في شاطىء من جزر الصقيع
كنت أرى فيما يرى المبنج الصريع
صحراء كلس مالح بوار
تمرج بالثلج وبالزهر والثمار
داري التي تحطمت
تنهض من أنقاضها
تختلج الأخشاب
تلتم وتحيا قبة خضراء في الربيع

خليل حاوي : ٢٤٤

تأتي عزلة السندباد ، وإطلالته على الواقع من « جزر الصقيع » مرحلة في طريق الاستعداد لتلقي الرؤيا التي ما انفك يبحث عنها ، وما فتئت تلح عليه خاطرا بعد خاطر ـ وتستمد دلالة « المبنج الصريع » ايحاءاتها من الموروث الديني ، كما هو الشأن مع الوحي حين يتقمص النبي (ﷺ) . ويغيب الوعي فتتجلى الرؤيا عبر دهاليز « الغيبوبة »فيرى السندباد مشهدين في وقت واحد ينهض أحدهما على أعقاب الآخر في حركة متواصلة في اتجاهيها الرأسي والأفقي . ويتشكل المشهد في مناخ أنثوي خالص يرقب منه السندباد لحظة الميلاد من خلال كثافة أفعال الحركة المسندة الى مؤنث « تمرج » « تحطمت » « تنهض » « تختلج » « تلتم » « تحيا » وتجمع الانوثة بين العقم

(صحراء كلس .. بوار) وبين الخصب (تمرج بالثلج وبالزهر . . .) لكنها في الثاني أقوى منها في الأول ، لأن العقم مرحلي ، والأصل في « الأنوثة » الخصب والنماء والميلاد .

ولكن المسافة تبقى ممتدة بين تحقق الرؤيا في الحلم ، وتمنعها في الواقع الى حد يدفع السندباد إلى البكاء لأنه يحس هذا الشيء الذي يمضي ، ويمضي خلفه ولكنه لا يعيه :

ونوزت من عتمتي منارة
أعاين الرؤيا التى تصرعني حينا
فأبكى
كيف لا أقوى على البشارة ؟
شهران طال الصمت
جفت شفتي
متى متى تسعفني العباره
وطالما ثرت جلدت الغول والأذناب في أرضى
بصقت السم والسباب
فكانت الألفاظ تجرى من فمي
شلال قطعان من الذئاب
واليوم والرؤيا تغنى في دمي
وفطرة الطير الذى تشتم
ما في نية الغابات والرياح
تحس مافي رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول
تفور الرؤيا ، وماذا
سوف تأتي ساعة
أقول ما أقول

خليل حاوى : ٢٦٠ ـ ٢٦٢

هذا المقطع من القصيدة يشف عن عمق ما يعانيه السندباد من صراع بين سريالية الحلم الذي ينبلج فيه نور الرؤيا ، وبين حالة الصحو حين تتأبى اللغة نفسها عن نقل تباشير هذه الرؤيا ، ويتمحور هذا الصراع الذى ينشب بينهما ابتداء حول عجز السندباد عن التعبير عن الحدس الذى يمور في باطن الأعماق . وتستدعي دوال الأسئلة ، الماضي التبيرى للسندباد على نحو تقابلي مع الحاضر ، فتتجسد المفارقة على نحو حاد حين تكون اللغة في الماضي « شلال قطعان من الذئاب » ، ولكنها في الحاضر تقع خارج دائرة التعبير ، صمت طويل وشفاه جافة . وتشير

دوال« ثرت » « جلدت » « بصقت » الى مدلولات هي من صميم التجربة اللغوية للسندباد ، ومع هذا فان اللغة لا تسعف السندباد في كسر حاجز الصمت ، ويطول الصمت ! وتبقى أسئلة الدهشة تتلاحق من غير أمل في انفراج تعبيرى ينقل غناء الرؤيا الذى يسرى في دماء السندباد من حيز الحلم الى حيز الواقع ، هذا العجز يجسد طبيعة الرؤيا الباطنية ، وعجز اللغة عن نقل هذا الذى يتفاعل في الباطن الى درجة الغليان « تفور الرؤيا » لكن السندباد لايعرف اليأس فإحساسه الباطني بانكسار حاجز اللغة ، كإحساسه بهذا الذى يريد أن يطفو على السطح وتخذله اللغة ، ويتوجه ضمير المتكلم في القطعة الى مخاطب حاضر غائب في وقت واحد وهو اللغة . وبقدر ما تتوحد اللغة والرؤيا باعتبارهما إحساسا غامضا ، يتحد السندباد بالكائنات التى تشترك معه في هاجس الآتي قبل أن يولد ، فدورة الزمن حبلى بالمجهول المحسوس ، وأحسب أن دلالة « فطرة الطير » في هذا المقطع تشير الى الصفاء والنقاء ، ويزيد من عمق هذه الدلالة ارتباطها بالغابات والرياح في المقطع ذاته . والغابة هى مهاد الفطرة الأول ، وفيها تتجدد دورات الحياة بشكل لا تخطئه فطرة الكائنات .

ويستثمر صلاح عبدالصبور الشخصية الفولكلورية في قصيدته « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » فيضعه قناعا تتشكل من خلاله رؤيا واقعه الفاسد ، وقلقه من خواء الانسان وعبثية الحياة بمواقف ساخرة تشى برفض البنية الاجتماعية :

لم آخذ الملك بحد السيف ، بل ورثته
عن جدي السابع والعشرين ، (ان كان الزنا
لم يتخلل في جذورنا
لكني أشبهه في صورة أبدعها رسامه
رسامه .. كان عشيق الملكة)

صلاح عبدالصبور : ديوان صلاح عبدالصبور
(دار العودة ، بيروت : ١٩٧٢) ج ٢٥٣/١

هذه التعرية الحادة التى تكشف عن نمطية الكون الذى يخضع له الإنسان ، تتصدر مقدمة القصيدة من خلال إطار عام يفضح الدور العام الذى تقوم به بعض الشرائح الاجتماعية في تكريس الواقع الاجتماعي المريض . ويثير هذا المدخل علاقات جدلية تتمثل في علاقة الملك بالسيف ، والملك بالوراثة ، والزنا بالعفة المفهومة ضمنا من السياق . ومع أن الشك في سلامة الأصول أمر لا يمكن نفيه تماما ، ولا سيما مع الامتداد الطويل لسلسلة النسب إلا أن المدهش هو هذا الربط بين شبه الاب والابن من خلال الصورة المرسومة لتأكيد صحة البنوة مع أن المناخ الذى رسمت فيه الصورة ينفي ذلك « رسامه كان عشيق الملكة » للحاجة ولو الى شبه يقين !! في عالم يفتقد نور الحقيقة .

ويأخذنا « الملك عجيب » في مذكراته عبر دهاليز الحياة فيروى لنا صورا لأنماط الفساد الذى يتمرغ به الانسان ، حتى أصبح أسلوب حياة لأنماط من البشر يجدون فيه ذواتهم وينغمس هو نفسه في أجواء هذه الحياة فتعري ذاته :

لو قلت كل ما تسره الظنون
لقلتموا مجنون
والملك المجنون !
لكنني أبحث عن يقين
في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسمتان
أو بسمة تعقبها تقطيبتان
وكل حال لها أوان
لكننى في مخدعي إنسان
وافزعي من المساء إذا أطل
وا فزعي من حيرة الأفكار في السبل
أبحث في كل الحشايا عنك يا حبيبتي المقنعة
يا حفنة من الصفاء ضائعه
هل تختفين في الجسد
أعصره فينتفض
وحين يروى ينزوى ولا يرد
وبعد ساعة يعوده الظماء كأن كل ما ارتوى
كان سرابا أو زبد

صلاح عبد الصبور : ج ١/٢٥٧ـ ٢٥٨

لايكشف « الملك عجيب » كل أستار الحياة ، أو ما يجرى في العالم من حوله لأن المستور خارج دائرة العقل ، لكن الموقف كله المعلن والمستور ينطوى على مجاهدة الأنا في الوصول الى « يقين » ضمن دائرة الشك الواسعة في قيمة الانسان في هذا العالم . والدلالة هنا تحيل إلى دلالة قبلها تتعلق بالدليل الواهي بصحة النسب !! في مقدمة القصيدة . وترى « الأنا » نفسها في موقعين تنظمها ثنائية الصباح والمساء ، في الأول تتلبس الأنا بمقتضيات القوة « تاج وصولجان » مع حركات إشارية تنطوى على ثنائية تعارضية « تقطيب عينين » « بسمتان » أو « بسمة » « تقطيبتان » تفرضها بروتوكولات تمثيلية لا تعكس جوهر الإنسان ، وفي الثاني تتجلى إنسانية « الأنا » مع التوحد فترتد الى نفسها فتصرخ فزعة من قدوم المساء ، و « حيرة الأفكار في السبل » وبقدر ما تنطوى هذه الدلالة على التمزق النفسي الذى يسحق الانا في بحثها عن جوهرها ، يظل الأمل في العثور على « الحبيبة المقنعة » هو الذى يضيء عتمة الأنا ، ويدفعها إلى البحث عن « حفنة من الصفاء ضائعة » لكن فضاء الوعي في كلا الموقفين يفشل في الوصول إلى هذه الحقيقة المفتقدة ، ولم يبق أمام « الأنا » إلا أن تجرب حظها مرة أخرى خارج دائرة الوعي ، فلعلها تحقق ما كانت قد فشلت فيه من قبل ، فترتد الى أقرب شيء إليها وهو الجسد « هل فختفين في الجسد » ؟! ويبدو

السؤال مغريا في الوصول إلى هذا الذى يهرب منك بمجرد أن تسعى وراءه ، ويشير مدلوله الى النشوة الجنسية ، لكن يتبين أن النشوة الجنسية تظل دون مستوى هذه الحقيقة ، فهي غيبوبة هلامية ، تنطوى على ثنائية تعارضية « يروى ينزوى » « يعوده الظمأ » ، وسبب فسادها يعود إلى أمرين الأول وقوعها في مدار زمني قصير (وبعد ساعة) لايتيح فرصة اكتشاف المجهول ، والثاني مرتبط في الأول فقصرها يجعل الظمأ في حركة دائبة إلى الارتواء وبقدر ما يفقد الجسد الارتواء تفقد الأنا الوصول إلى الحبيبة « المقنعة » ويقع الجميع في مدار السراب . وتبدأ حركة البحث من جديد ! :

هل تختفين في غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون .

. . . .

لقد خلطت أكؤسا بأكؤس كثار
ثم مزجت أخضرا بأسود بنار
شممت خلطة البهار ، ثم غصت في البحار
حين رأيت رأي العين طائرا برأس قرد
وحينما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار
ضحكت حتى قضقضت ضلوع صدرى
ثم غفوت

وينطوى السؤال الذى يتوجه إلى شيء خارج الزمان والمكان على إحساس قوى بالاتجاه نحو العالم السفلي عالم الخمارين والحشاشين ، والمخدرات ، لتحقيق أطول قدر ممكن من الغيبوبة ، فتعد الأنا تركيبات عجيبة من هذه السموم ، تأخذها في لحظات الى خارج دائرة الوعى ، في رحلة إسراء باطنية ، وتتحقق الرؤيا لكنها ليست الرؤيا التى ظلت تبحث عنها ، انها خليط عجيب من تركيبات حيوانية تشير مدلولاتها إلى الانسان . هذا الإرهاص الأول بسقوط الإنسان عبر المخدر يثير سخرية الانا ويدفعها الى مزيد من التجريب للبحث عن الحقيقة المنشودة فيكون الحلم آخر المطاف :

رأيت في المنام أننى أقود عربه
تجرها ست من المهارى
تجوب بي الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطا
تمشي الى الوراء ، وجهها ، عيونها تبص لي شرارا
ثم غدت عيونها نجوما
هذا النجم . . . النجم القطبي
الدب القطبي الأبيض
صارت قططي دببه

يخطو نحوى الدب القطبي ليأكلني

أو يأخذني ليعلقني في فكه

أتخيل أني قد علقت بفك الدب الابيض

إني أتدلى من أسنان الدب الابيض

يا خدام القصر ..... ويا حراس .... ويا أجناد

.... ويا ضباط .. ويا قادة

مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة

سقط الملك المتدلي جنب سريره

تدخل الأنا مباشرة منذ بداية الحلم في شبكة العلاقات التي تنتظم جزئيات هذا الحلم فتصبح طرفا فاعلا في تشكيل دلالاته النهائية ، ويشير الحلم إلى ثنائية تعارضية في مسار الحلم فنرى العربة تندفع في حركة أمامية عنيفة إلى لا مكان ، ومع هذا تبقى العربة والخيول الستة تحت السيطرة ، وتتعمق دلالة البحث عن الحقيقة من خلال الفعل المضارع «تجوب» الذي يقترن بفاعلية الحركة نحو الكشف ، ثم يحدث التحول فجأة والعربة في قمة اندفاعها ، فتنهار مكونات الحلم ، وتتراجع حركته الى الخلف في سلسلة متلاحقة من التحولات تفقد فيها الأنا قدرتها على التحكم في مسار العربة التي بدأت تندفع إلى الوراء ، بعد أن بدأ التحول والتحويل والتغير في الطاقة المحركة للعربة ، فالخيول التي تجر العربة في حركة امامية ، تحولت إلى قطط ترجع بالعربة إلى حركة معاكسة للأولى ، ومع هذا التحول تبدأ مكونات الحلم تتجمع في سلسلة من التداعيات المرتكزة على النظائر لتماثل في شبكة من الخطوط ، التي تتجمع في نهاية الحلم لتكون الحقيقة التي جاهدت الأنا في الوصول إليها . وتبدأ الرؤيا في التكون مع التحول الذي طرأ على خلقة الخيول ، التي انمسخت فجأة إلى قطط ، فخطفت العربة ، وأظهرت الشر لقائد العربة وانعطفت بها نحو رحلة فضائية محكومة بعامل التغير المتلاحق من جانب القوة المسيطرة ، القطط ، والخوف والدهشة من جانب الأنا حين ترتد هذه الحيوانات لتهاجمها ، لكن هذا التغير في الخلقة من خيول الى قطط عيونها نجوم ، الى دبة هو الذي يضيء منطقة الحلم فتحقق الأنا من سقوط الإنسان «سقط الملك المتدلي جنب سريره» والسقوط هنا تأكيد للارهاص الأول الذي أشرنا اليه في المقطع السابق . ويبقى الحلم وجها من وجوه الإسراء الذاتي نحو عالم اللاوعي تنكشف فيه ـ في أغلب الأحيان ـ أوجه الحقائق المختبئة في عالم الوعي .

وقد تأخذ الرؤيا والنبوءة ، بعدا آخر في عملية التجلي حين تمتلىء أعماق الشاعر بصدق الرؤيا التي انكشفت له خلال مجاهداته لها ، فلا يجد مندوحة من الجهر بها بأعلى فمه محذرا مجتمعه وأهله من الكارثة التي يراها وتتيقنها حواسه الداخلية متخذا وضع نبى يتجلى على قومه محذرا لهم من عمايتهم :

قلت : فليكن العدل في الأرض ، عين بعين وسن بسن

قلت : هل يأكل الذئب ذئبا ، أو الشاة شاة ؟

ولا تضع السيف في عنق اثنين : طفل .. وشيخ مسن

ورأيت ابن آدم يردى ابن آدم يشعل في
المدن النار ، يغرس خنجره في بطون الحوامل
يلقى أصابع أطفاله علفا للخيول ، يقص الشفاه
وروداً تزين مائدة النصر . . . وهي تئن
أصبح العدل موتا ، وميزانه البندقية ، أبناؤه
صلبوا في الميادين ، أو شنقوا في زوايا المدن
قلت : فليكن العدل في الأرض لكنه لم يكن
أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم
بالطيلسان ـ
. . . . الكفن
ورأى الرب ذلك غير حسن !

أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة
(دار العودة ، بيروت ١٩٨٥) ٢٦٩

تستمد النبوءة هنا زخمها من الموروث الديني الذى يجسد جوهر العدالة في الأرض وعلاقة الانسان بأخيه الانسان على ضوء تشابك هذه العلاقات الشخصية ، وما تنطوي عليه من تناقضات في السلوك ، ينجم عنها غياب العدالة ، وينطوي الموقف منذ بداية مقطع القصيدة على مفارقة سلوكية في الجنس الواحد ، «هل يأكل الذئب ذئبا» ، «أو الشاة شاة» ، أما الإنسان فهو على النقيض من ذلك يردي بني جنسه ، يضرم النار في المدن . . الخ . ويقع مجال النبوءة في دائرتي الأمر والنهي ، وهما من متعلقات التبليغ في الرسالة ، ولذا تسود الجمل الفعلية جسم النص على نحو أفقي ، فتتجاوب دلالاتها مع فعل القول الماضي الممتد بشكل رأسي في النص ، ومع أن هذه الصيغة ترد في الماضي غير أنها مرتبطة دلاليا بالحاضر ، ومنفتحة أيضا على المستقبل اذا وضعنا في الاعتبار أن الحاضر يستعصي على الحل ولهذا يتكرر فعل القول ثلاث مرات ليعمق هذه الدلالة ، وينشط في الوقت نفسه فعل الذاكرة فتلتقط التفاصيل البشعة التي يزخر بها الواقع الذي تحاوره ، فتعريه تماما من خلال تلك الرؤى المتلاحقة التي تتغلغل في كل أجزاء القصيدة ، لتكون في النهاية الدلالة المركزية التي تنطوي عليها دوال «العدل» في المفهوم الانساني ، لتتعارض إلى بعد على نحو حاد مع الدلالة الدينية للعدل التي تتصدر مطلع النص ، «عين بعين» و «سن بسن» ، باعتبار القصاص من جنس الفعل . فعلى المفهوم الانساني تتحدد الدلالة بنقيضها الظلم المفهوم من السياق : «أصبح العدل موتا» «أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم» وتشير المساحة البيضاء قبيل نهاية النص إلى أن تناقضات الواقع الانساني وصلت إلى أبعد من الحد الأقصى ، وأن الطاقة التعبيرية تتوقف لعدم قدرة اللغة على رصد هذا العري الفاحش للانسان . و «الكفن» هو المفتاح الذي يفسر أبعاد الدلالة الغائبة في المساحة البيضاء ، التي ترك أمرها لخيال متلقى النص . ولعل مما يزيد في عمق وإيحاء هذه الدلالة الغائبة أن تردف بجملة «ورأى الرب ذلك غير حسن !» .

وتمتزج الرؤيا والنبوءة عند البياتي ، بأحساسيس الغضب والخيبة حين لا تجد الرسالة المبلغة إلى متلقيها الاصدا واعراضا ومقاومة ضارية وإهانة وعذابا يتعرض له صاحب النبوءة :

قلت لكم - لكنكم أشحتم الوجوه
: عالمكم مزيد وحبكم مشبوه
يا أيها الأبواق ، يا بهائما في السوق
قلت لكم : عليقكم مسروق
لكنكم نفختم في البوق
قلت لكم :
أحس في الهواء
رائحة الطوفان والوباء
لكنكم شهرتم السيوف في وجهي
وأسرجتم خيول الصلف العرجاء
نفختم أوداجكم
يا أيها الضفادع العمياء
شربتم البحار
وانحسر التيار
سرقتم كنوزى المخبوءة
لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة
وها أنا في السوق
أضرب في السياط حافي القدمين
عاريا مشنوق

يتحرك النص وفق العلاقة الجدلية بين مبلغ النبوءة الأنا (النبي) والمبلغين بها : أو إن شئت الدقة ، فقل إن ثلاثة أطراف أساسية في هذا النص تتحرك في مسارات تعارضية : الأنا ، والنبوءة ، والمجموع ، وكل هذا يتم في إطار العلاقة بين الرؤيا والذاكرة . فعلى المسار الأول تنسلخ الأنا عن عالمها لتؤكد هويتها التي تختلف عن هوية العالم المحيط بها مما يتبلور عنه في النهاية حركة جدلية بين الأنا والمجموع ، وعلى المسار الثاني تقابلنا النبوءة الموجهة إلى المجموع فتنشطر شطرين ، شطر بلغ الى متلقيه «قلت لكم» ، وشطر لم يتم ابلاغه «لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة» ، وهي باختصار نبوءة لم يكتمل ابلاغها ، وعلى المسار الثالث نلتقي المجموع الذي يتخذ بدوره موقفين يتطور أحدهما عن الآخر على نحو درامي يتمثل في اعراض سلبي مقترن بالتهديد في بادىء الامر ثم يتحول إلى ايقاع الأذى «بالأنا» .

تبدأ القصيدة بفعل ماض مسند إلى متكلم يخاطب جماعة « قلت لكم » الذي يتكرر ثلاث مرات عبر أبيات القصيدة ، ويفرض ثنائية ضدية (أنا ـ أنتم) تزيد من حدة التوتر الذي يغمر شبكة العلاقات في النص . ويتم التركيز فيه بشكل واضح على جزئيات الزمن الضائع الذي لم تثمر فيه النبوءة ، ولذا تغطي صيغة الفعل الماضي معظم مساحة النص ، وما جاء فيها بغير هذه الصيغة فهو مرتبط دلاليا بالماضي في الغالب ، ومنفتح في الوقت نفسه على الحاضر . في إطار هذه الصيغة تنشط الذاكرة في التقاط كل الرؤى التي تسربت بفعل الزمن ووضعها في مواجهة المجموع مرة ثانية ، لتعطي «الأنا» فرصة لمواجهة الطرف الآخر وتعريته تماما مما يرفع من درجة التوتر والصراع الذي تدفع الأنا ثمنه في نهاية المطاف . وتأخذ الرؤيا ثلاثة أدوار في عملية التبليغ كل منها مرتبط بموقف مضاد من الطرف الآخر ، مما يفقد «الأنا» السيطرة على الموقف فتطرح قاموس الشتائم كبديل عن خيبة الأمل في المجموع ، فترتفع الأنا درجات ، في مقابل انحدار المجموع إلى درك الحيوان «يا بهائما في السوق» ، «يا أيها الضفادع العمياء» مما يشير إلى حالة يأس تام من النفاذ بالرؤية إلى عقل الآخر ، ومع ان الرؤيا لم تكتمل فصولها فان الأنا (النبي) تضرب في السياط عارية . ولا يخفى أن دلالة الضرب والاهانة التي تتعرض لها الأنا يتجاوب أصداؤها مع الموروث الديني الذي يفيد بتعرض الأنبياء إلى إيذاء قومهم في كل مكان وزمان . وينطوى زمن الضرب على مفارقة مع زمن القول للايحاء بأبعاد العلاقة بين القول والفعل حين يتم ذلك في إطار من العلاقات الانسانية المتناقضة ، ولذا نلاحظ منذ بداية النص ذلك التوتر العنيف بن الأنا والآخر الذي يشير إلى مواقف سابقة تتسم بالسلبية المطلقة من الآخر تجاه «نبي المعرفة» الأنا ، وهنا يصبح الآخر هدفا مقصودا إخضاعه لحركة الأنا من خلال تحقيره وتسفيهه « يا أيها الأبواق » « عليقكم مسروق » « نفختم في البوق » «شربتم البحار» مما ينبيء بضراوة المقاومة ، وتسهم هذه الجمل العنيفة في دفع حركة القصيدة نحو النهاية : ثم تحدث المفاجأة أن تنتهي الأنا قبل سماع بقية النبوءة .

٣ ـ ٢ ومن المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة ، واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب التي لاكتها الألسنة حتى أصبحت فارغة من مضامينها الحقيقية . والشاعر حين يتمرد على اللغة ، أو بعبارة أدق يتمرد على نمطية التعبير يعيد خلق اللغة من جديد ، ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ ، من خلال البني العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى البؤرة المحورية في النص ، والتي تنفجر عنها تلك العلاقات مانحة الألفاظ دلالات وايحاءات جديدة . «والشاعر بقوله ، لا بتفكيره وإيساسه ، إنه خالق كلمات ، وليس خالق أفكار ، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوى» .[٩١] واللغة الشعرية إحساس ووعي مقصود لذاته ، إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها ، وتعلن عن نفسها بشكل سافر ، كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية ، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار ، بل أشياء مطلوبة لذواتها ، وكيانات مادية مستقلة بنفسها ، وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات .[٩٢] وينقل «هويكز» عن «رومان جاكوبسن» قوله : إن السمة البارزة للشعر تعود في الحقيقة إلى النظر إلى الكلمة باعتبارها كلمة

---

(٩١) جان كوهن ، «بنية اللغة الشعرية» ، ترجمة محمد الولى ومحمد العمري (الدار البيضاء ، ١٩٨٦) . ص ٤٠ .

(٩٢) Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics (university of California Press. Berkeley and Los Angeles, California, 1977) p. 63.

وليست مجرد وسيلة تشير إلى مادة معينة ، أو انفجارا لعاطفة ، فالكلمات وترتيبها ، ومعانيها ، وأشكالها الداخلية والخارجية كلها تتطلب قيمة في حد ذاتها .[٩٣] ولا يعني هذا أن الكلمة تكتسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص ، بل تتحدد وظيفتها الحقيقية من خلال وجودها ضمن بنية تعبيرية تحدد إيماءتها الدلالية في جسم النص الشعري . ولعل الذي قصده «جاكوبسن» من عبارته السابقة ، هي نفي العلاقة بين الدال والمدلول ، إذا كان ثمة علاقة بينهما فهي علاقة اعتباطية . فالكلمات إشارات ، والإشارات لا تحيل إلى أشياء وإنما تدل على مفاهيم ، وهذه المفاهيم سماتها فكرية ، وليست مادية ،[٩٤] بمعنى أنه لا علاقة بين الكلمة ، وما تدل عليه في عالم المادة .

ولعل مما يميز اللغة الشعرية الحديثة عن غيرها اتسامها بالطابع المحسوس للبنية التركيبية ، والإحساس بالمظاهر الصوتية ، والدلالية للفظ[٩٥] .

تقول نازك :

الله أكبر
الله أكبر
هتافة الأذن في سيناء تبحر
من موجها تسيل في الصحراء أنهر

الله أكبر
نداء رحمة ند تشربه الرمال
مد جناحيه ، ارتمى في حضن التلال
محمولة أنغامه على شراع أبيض مروره معطر

الله أكبر
يا صائمون أفطروا
من شفة المؤذن الخاشع يهمي المطر
والله باسط عليكم أجمل الظلال
تسبيحة معطرة

---

(٩٣) نفسه .

(٩٤) Robert Scholes, Semiotics and Interpretation (Yale University Press, 1982), P. 24.

(٩٥) تزفيتان تودوروف ، «نقد النقد» (منشورات مركز الانماء القومي ، بيروت ١٩٨٦ ، ترجمة سامي سويدان) . ص ٢٤ .

ورحمة من السماء انحدرت معسولة مقطره
يشرب تهويماتها المعسكر القابع في الظلماء
عطورها منهمرة على جنود مصر في سيناء

تجمعوا وخيموا فوق قفار محرقات الرمل في الصحراء
وهم عطاش لم يذوقوا منذ أمس الماء
شفاههم منعصره
صيامهم من عطش حناجر مستعره
لكن في وجوههم ضراوة الصاروخ والمدافع المزمجره
و«الله أكبر» على شفاههم غناء
بنورها ، بسرها يزحزحون القلعة الشماء
ومن لهاث العطش القاتل باتوا يشربون حرقة الهواء
عيونهم تستمطر السماء
رباه فجر بين أيدينا عيون الماء
هات اسقنا يارب من لدنك كأس رحمة مطهره
يا واعد المؤمن بالصحو وبالظل الندى الظليل
هات اسقنا كما سقيت الطفل إسماعيل
كما رويت أمه الوالهة المنكسرة
بعد هيام ضائع طويل
في مدن العويل

نازك الملائكة : يغير ألوانه البحر (مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٧) ص٢٥

إذا أمعنا النظر في لغة هذا الخطاب فاننانجد بعض التوازنات المرتكزة على مستوى الإحساس الصوتي كالتي بين كلمات «سيناء وصحراء» و«تبحر وأنهر» ، و«الرمال والتلال» ، «افطروا والمطر» ، و«معطرة ومقطرة» ، و«الخاشع والقابع» و«السماء والظلماء» و«تجمعوا وخيموا» و«شفاههم وصيامهم» ، و«منعصره ومستعره» و«بنورها وبسرها» و«السماء والماء» و«مطهره ومنكسره» و«الظليل وإسماعيل» و«طويل والعويل» . وهذه التوازنات الصوتية

تسهم بشكل واضح في إثراء وتوليد الإيقاعات الموسيقية التي تضفي على الخطاب حيوية موسيقية تعوض عن نظام الشطرين الرتيب . أما على المستوى الدلالى فتواجهنا كلمات «الصحراء» ، «الرمال» «قفار» . عطاش ، لهاث ، العطش ، اسقنا ، وتنطوى كلها على دلالة فقد الماء ، وشدة الحاجة إليه ، ولذا تقابلها كلمات مثل «تسيل» ، «أنهر» ، «ند» ، «يهمي» ، «المطر» « مقطره» ، «يشرب» «منهمره» «الماء» «عيون الماء» «رويت» لتدل على الماء ، وكثافة الرطوبة والسيولة في مقابل الجفاف .

أما الانزياح الدلالي الذي توظفه الشاعرة في هذا الخطاب فيتمثل في جملة «الله أكبر» التي تتكرر خمس مرات عبر أنساق النص ، مشحونة بقوة دلالتها الإيمانية ، لتكتسى بدلالة خاصة في نسيج النص فتتحول بديلا عن الماء «من شفة المؤذن يهمى المطر» ، وتتفرع عنها انزياحات كثيرة تتمثل في الاستعارة التي تلعب دورا فاعلا في النص ، فمتعلقات الاستعارة التي تلح عليها الشاعرة كما في المقطع الأول والثاني من النص ليست من المألوفات في اللغة العادية . وتستخدم الشاعرة الفعل « تستمطر » للدلالة على طلب الغيث في حين ان الاستمطار في اللغة مرتبط بالعذاب (وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل) لا بالسحاب ، غير أن هذا الاستعمال شاع على ألسنة الناس واكتسب دلالة لم تكن معروفة في اللغة . وتسيطر الجمل الاسمية على معظم نسيج النص بشكل لافت للنظر ، فتوحي بالسكون وتوقف الحركة وخمودها ، وهذا يتفق تماما مع حالة الإعياء والتعب الذي أصاب هؤلاء الجنود بعد نفاد الماء والتعب الذي استهلك قواهم نتيجة الحصار المفروض عليهم . ثم تأتي أفعال الأمر في نهاية المقطع لتوحي بإمكانية تجاوز السكون والقلق والموت عطشا ، وأن الأمر كله متوقف على فعل خارج نطاق القوة البشرية ، ومما يزيد في قوة هذا الايحاء استخدام حادثة إسماعيل وأمه هاجر حين تركهما إبراهيم عليه السلام في مكة بلا ماء ، وتفجر الماء من تحت قدمي إسماعيل . ولا مراء في أن وعي الشاعرة كان حاضراً حضورا تاما لحظة تشكيل هذا الموقف اللغوي الذي يفرض بنية خاصة تتطلبها توجهات النص .

وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة لا تتحقق إلا بتجاوز المألوف والعادي في اللغة فإن كثرة الانزياحات عن الثوابت اللغوية يحيل الخطاب الشعري إلى طلاسم ومعميات غير مفهومة :

عراف ، قل . . .
ـ لا شيء ،
هذا مخبز اللغة العجينه
لا شيء ،
تاريخ النساء مخدة ،
وحنان طينه
ـ ودهنها المعدني ؟
عراف قل كل شيء . . .

- والدهن كالوسام أو شاره
علامة السيد : كل شيء
نهدان في يديه أو ستاره
للزمن اليابس كالعرجون
للزمن المخزون
في امرأة . .
والدهن معدني
مملّك .
ينزل قبل البحر في كتاب
يستوطن الأغوار أو يستوطن الصوارى

أدونيس : الآثار الكاملة
ج ٤٢٧/٢

لا يحيل النص هنا إلى مدلولات واضحة لمتلقيه ، بل يترك له حرية إنتاج النص من جديد ، بعد تحرير لغته من براثن الاستعمال الكلامي . إن بعثرة اللغة الشعرية للنص على هذا النحو تعكس رغبة في عالم اللاوعي ، للتوازى مع بعثرة العالم ، والفوضى التي تسود كثيرا من زواياه ، وعلى هذا فهناك من حيث المبدأ تلازم بين فوضى النص ، وفوضى العالم الذي يعاني الشاعر من مرارته . تكشف القراءة الأولية للنص عن بعدين أساسيين في تركيبته البنائية ، الأول ، اللغة ، «هذا نخبز اللغة العجينة» ، إشارة إلى إعادة تشكيل اللغة وفق معطيات العصر لا معطيات التاريخ ، ومن ثم تصبح كتابة القصيدة هدما للغة وإحياء لها في وقت واحد ، والثاني المرأة الوجه الآخر للحياة أو للأرض ، والعلاقة معها هنا حتمية لا يمكن تجاوزها أو الاستغناء عنها ، إلا باستغنائنا عن الحياة نفسها . ويتجلى ذلك بوضوح من خلال هذا الربط المدهش بين امتداد تاريخ المرأة ، «تاريخ النساء نخده» . و«حنان طينه» رمز الأرض مما يقوى من تشابك العلاقة بين المرأة والأرض . ويسيطر التداعى على النص فيخلق حالة ، أو تيارا ممتدا من تداعيات الاسماء التي توحى بتجاوز الزمن ، بدءا من «عراف» - « اللغة العجينة » - « تاريخ النساء » - « دهنها المعدني » (سر الأنوثة في المرأة) « الدهن كالوسام » ، « علامة السيد » ، « نهدان في يديه » « الدهن معدني » . ولا تخفى الدلالة الجنسية في البيت الأخير من النص . ويتضمن النص صمتا لغويا في بعض أجزائه يأخذ ثلاثة مستويات الأول : نقط ممتدة تأتي في نهاية السطر كما في الأبيات الأول ، والثامن ، والرابع عشر ، والثاني : خط يأتي في أول السطر كما في الأبيات الثاني والسادس والثامن ، والثالث: بياض تام يأتي في نهاية السطر مسبوق بفاصله ، كما في البيت الثاني ، والرابع والسادس عشر ، أو يأتي في أول السطر كما في البيت السادس . واللغة الصامتة مع المستوى الأول مفتوحة ترك تقديرها للقارىء ، ولكنها مع الثاني محدودة بكلمة ، أما المستوى الثالث فيجمع بين اللغة المفتوحة ، والمحدودة . فإن كان البياض في أول السطر فاللغة محدودة بجملة ، وإن كان في آخره ، فاللغة مفتوحة .
وعلى هذا فإن الشاعر يشرك القارىء معه في إنتاج دلالة النص الغائبة الممثلة بالصمت .

ويمثل البياض ، الذى يشكل أحد معالم القصيدة المعاصرة ، الصمت الذي يتغلغل في جسد النص ، مشيرا إلى توقف اللغة عن العمل ، فاللغة «لا تقدر أن تتجاوز سطح التجربة ، أما الباقي فيظل خارج اللغة يلفه الصمت»[٩٦] :

وأن على التحلي ببعض الشجاعة

....

وأقول لهم :

- لن أجيب عليكم فلستم قضاتي !

أقول لهم :

- قد يكون صحيحا ، وقد لا يكون

أتته يدي ... أو طوته الظنون !

أقول لهم !

- بل أنا مذنب ! فاقتلوني !

....

أحمد عبدالمعطي حجازي :
مرثية للعمر الجميل ، دار
العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ٧٧

***

(٩٦) أدونيس ، «زمن الشعر» ، ١٣٧ .

انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر

شكري محمد عياد

١ - ٠

يحتاج البحث عن انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي ، إيذانا بموجة جديدة في الشعر العربي الحديث ، أن نحدد أولا مدلول النموذج . ويتفرع عن هذا وصفه بأنه رومنسي أو واقعي ، ثم مايطرأ على هذا وذاك من تغيير يمكن أن يصل الى حد الانكسار .

ترتكز فكرة « النموذج » على وجود قيم مشتركة . أي أنها تؤخر فكرة العبقرية الفردية والابداع الفردي وتخضعهما لنمط متعارف عليه في ثقافة معينة وزمان ومكان معينين . ويمكن أن يكون للأستاذية والتلمذة دورهما في خلق النموذج وتطويره ، كما يمكن أن يكون للتركيب الاجتماعي للجمهور المتلقي ومتطلباته الذوقية الكلمة الأولى والاخيرة في تكوين « النموذج » حسبما يرى الباحث ، ولكن النموذج يبقى في جميع الأحوال منسوبا الى الخلق الجماعي ، ومن ثم فهو أقرب الى علم الاجتماع الأدبي منه الى النقد التقليدي ، الذي يقصر الدراسة الأدبية على « القمم » حسب تعبير لانسون .

ولعل الميل المعاصر الى دراسة الأدب على أنه عالم قائم بذاته ، مستقل بقوانينه ، يرحب بفكرة النموذج على أنه نوع من « البنية » التي يجب أن تستقرأ من الأعمال الأدبية نفسها ، دون تكلف البحث عن نوع من « التوازي » أو « التفاعل » بينها وبين البنيات الاجتماعية الأخرى . ولكن هذا الموقف لايمثل « البنيوية » في جوهرها فضلا عن النقد الأدبي الحديث في عمومه . وهو أدنى الى أن يكون تعبيرا عن موقف بعض الفئات المتحكمة التي ترى من مصلحتها إبعاد الأدب عن التأثير في الحياة ، وهو البديل المناقض للموقف الذي تتبناه فئات متحكمة أخرى : أعني إخضاع الأدب إخضاعا تاما للسياسة .

ان استقراء النموذج ووصفه عمليتان شبه رياضيتين ، أعني أنهما لاترتبطان بموقف الناقد ، ولكن النقد لايتم بهما ، اذ يبقى البحث عن « دلالة » النموذج ، أو تفسيره ان شئت . والنموذج الأدبي ، كالأعمال الأدبية المفردة ، يقبل تفسيرات كثيرة . فهل ينشر الناقد أمامه هذه التفسيرات المحتملة ، ليختار واحدا منها ، أو ليتولى القارىء مسئولية الاختيار بنفسه ؟ وهل يمكن تصور ذلك ؟ هناك صعوبتان : أولاهما أن من العسير ، بل من المتعذر ، الاحاطة بكل التفسيرات المحتملة ، والثانية أن الحياد المطلق في عرض التفسيرات المحتملة ، أو مايتيسر للناقد منها ، غير ممكن ، لأن بعضها يبدو أكثر شمولا ، أو اكثر أهمية من بعض والشمول والأهمية كلاهما يرجعان الى أن هناك سلما من القيم يقبله الناقد ضمنا ، ويقابله بمثله عند المبدع ، التقاء أو افتراقا . ومرجع هذه القيم على اختلافها الى المجتمع .

٠ ـ ٢

وينبغي ألا تحجب عنا اجتماعية النموذج حقيقية تغيره ، وأثر الأفراد ، مبدعين ونقادا ، في إحداث هذا التغير . ولايبعد أن يكون هذا التغير « مجانيا » ـ كما يقال ـ أي لاسبب له الا رغبة التغيير نفسها . فالنموذج الثابت يفقد قدرته على لفت الانتباه اليه ، ومن ثم يصبح التغيير لازما لإحداث التأثير . على ان النماذج تتفاوت ، فبعضها أكثر ثباتا من بعض ، حتى ان يونج يذهب الى ان نماذج اللاوعي ـ والفن مجالها الأول والأهم ـ قديمة قدم الانسان . على أننا لانرى هذه النماذج اللاواعية بصورتها الكثيفة ـ والأسطورة هي أقرب الأشكال وهي أقل كثافة منها ـ في أعمال المبدعين الا وقد دخلت في تكوينات أكثر هشاشة وأقل ثباتا . وربما استمر النموذج في شكل طقوس خالية من الدلالة ، وهنا يصبح مهددا بالفناء أو الهجران الكلي اذا لم يفرغ من دلالته القديمة ويملأ بدلالة مستحدثة . ولابد أن يتأثر النموذج بهذا الاستعمال الجديد ، فيفقد الكثير من خصائصه ، ولكنه يستمر في الوجود بفضل هذا الصراع الداخلي ، بل لعل الأصح أن يقال انه يستأنف حياة جديدة ، ويبقى جوهر الطقوس وجوهر الأسطورة ماثلين في بعثه الجديد . والقصيدة العربية التقليدية مثال واضح لهذا التحول ، والتراجيديا اليونانية مثال آخر .

فنموذج القصيدة العربية التقليدية ، الذي يتمثل كاملا في المعلقات ، محكوم بقواعد معينة : منها مايتصل بحركة القصيدة : الابتداء بوصف الأطلال ويتضمن وصف رحيل المحبوبة مع قومها ، ويستتبع مشاهد صحراوية من الصيد والناقة وحيوان البر ، قبل ان تخلص القصيدة الى غرضها العملي . ومنها مايتصل بالنظم ، وأبرزها التزام قافية واحدة في جميع أبيات القصيدة . ومع ان هناك تفسيرات كثيرة قدمت لهذه الظواهر على أساس اجتماعي أو جمالي أو وجودي ، فيكاد يكون من المؤكد أنها ظواهر طقوسية في جوهرها(وهذا لايتنافى مع دلالتها الاجتماعية أو الجمالية أو الوجودية) بدليل التأثير السحري الذي ينسب للقصيدة في العصر الجاهلي ، وعقيدة الجاهليين في ارتباط الشاعر بالجن ، يضاف الى هذا وذاك ما جاء في الأخبار عن تهيئة ظروف معينة للإنشاد ، أشبه بما يلاحظ في الممارسات الشعرية حتى يومنا هذا .

هذه الظواهر هي التي تدعونا الى القول بأن للقصيدة العربية أصلا أسطوريا مرتبطا بشعائر معينة ، ولكننا نقف عاجزين أمام فهم دلالاتها . ويغلب على ظننا أن شكل القصيدة العربية التقليدية استمد بقاءه وجانبا كبيرا من قوته خلال المائة والخمسين سنة التي سبقت ظهور الاسلام ، وهي المدة المعروفة للشعر الجاهلي ، من وظيفته القومية

(عوضا عن وظيفته الدينية) فقد مثل الذوق الفني المشترك لدى سكان الجزيرة العربية ، في وقت ساد فيه الانحلال السياسي والفوضى الاجتماعية . وربما كان القسم الذي يصف الرحلة الطويلة في الصحراء أوضح دلالة من غيره على تلك الوظيفة القومية . على أن خروج اللغة العربية من محضنها الصحراوي وتحولها الى لغة ثقافة وفن لمجتمع عريض متعدد الأقاليم والأجناس والأديان قد أفرغ قالب القصيدة من ذلك المضمون القومي أيضا ، فحاول المنظرون أن يعطوه دلالة نفسية عامة ، ومن هنا خرجت لغته من التحديد الى الابهام (كما في أسماء الأماكن والنبات والحيوان الخ) ، ودخلت النقد كلمات جديدة تناسب هذه الوظيفة الوجدانية المبهمة ، من نحو المائية والطلاوة والرونق وحسن السبك الخ ، وتطورت المقدمة الطللية الى مقدمة غزلية صرف (وكأنها صلاة لإلهة الخصب ، فقدت دلالتها الأصلية مع الزمن ، وبقي إيحاؤها الوجداني) . وعاونت هذه المقدمة مع وحدة القافية على إبقاء النموذج الطقوسي القديم في قالب أكثر اختصارا وأقرب الى الحياة المدنية .[١] .

أما التراجيديا اليونانية فنشوؤها من الاحتفالات التي كانت تقام في بلاد اليونان القديمة لموت الاله ديونيزيوس وبعثه (وهي صـورة من أساطير الملك المقتول والطقوس المصاحبة لها ، وقد أورد جيمس فريزر من أمثلتها الكثير) مذكور ضمنا في كتاب الشعر الأرسطي ، وثابت محقق لدى علماء الأنثروبولوجيا المحدثين . وربما كان ذلك الأصل نفسه تطورا شعبيا للاحتفال الطقوسي الذي كان يقام داخل الهياكل المصرية القديمة . ولكن نزول الآلهة الى حياة البشر وانغماسهم في الأهواء والنزعات البشرية حسبما تخيل اليونان ، ثم ما تصوره هؤلاء من وجود نوع آخر من الكائنات العاقلة المريدة وسط بين الآلهة والبشر ، قد أتاحا لهذا النموذج الطقوسي القديم أن يمتلىء بالمشاعر الإنسانية المتناقضة التي أجملها أرسطو في اثنين : الخوف (النفور) والشفقة (الانجذاب) . ومع أن التراجيديا تباعدت كثيرا ، على مدى عصور طويلة من الأدب الأوربي ، عن أصلها الطقوسي ، فما زالت أسطورة الملك المقتول في ارتفاعه وسقوطه (أو الحياة في دورتها الأبدية من الصعود والانحدار) تضفي تأثيرها العميق الغامض على أحداث التراجيديات) .[٢]

٠ - ٣

لم نزد في الفقرتين السابقتين على أن قدمنا وصفا تكوينيا للنموذج : إنه ناتج عميق الجذور في الوجود الانساني وقابل للتغير تبعا لتغير البيئات والأفكار . ولكننا لم نتبين بعد ماهو النموذج . وقد يسهل علينا الوصول الى تعريف أو شبه تعريف للنموذج الأدبي اذا نحن حاولنا أن نبحث عن مكانه وسط مصطلحات نقدية أخرى أكثر تحديدا . فهناك

---

(١) انظر ابراهيم عبدالرحمن : التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي فصول ، مج١ ، ع٣ ، أبريل ١٩٨١ .

شكري محمد عياد . جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية . فصول ، مج٦ ، ع٢ ، يناير - مارس ١٩٨٦

(٢) عن الأصل الأسطوري والطقوس للتراجيديا اليونانية ، راجع

Harrison, J.E. **Themis.** Cambridge, 1912, 1957.

وعن تطورات هذا النموذج في الآداب الغربية منذ عصر النهضة ، انظر :

Steiner, G. **The Death of Tragedy.** Faber and Faber, London, 1961.

« النوع الأدبي » . وهناك « اللغة الأدبية » . والنموذج مفهوم مختلف عنهما . إننا نتكلم عن شعر غنائي وشعر ملحمي وشعر تمثيلي . ونتكلم عن تراجيديا وكوميديا ، وعن رواية وقصة قصيرة ومقالة الخ . ويمكن أن تتداخل بعض هذه الأنواع . ويمكن أن ينقسم النوع الواحد الى أقسام تحتها أقسام تحتها أقسام ـ فمع أن فكرة « النوع الأدبي » تبدو على درجة كافية من التحديد فان تعيين الأقسام والفصل بينها عملان يغلب عليهما التعسف .(٣) وبصرف النظر عن اختلاف درجات الاطلاق والتخصيص في الكلام على الأنواع الأدبية ، يبقى مفهوم « النموذج » متميزا عن مفهوم « النوع » فقد نتحدث عن قصة رومنسية أو تراجيديا كلاسية الخ ، ونتحدث كذلك عن نموذج رومنسي ونموذج كلاسي الخ . ونستطيع أيضا أن نتحدث عن « نموذج كلاسي في المسرح » أو « نموذج واقعي في القصة » ، أو بتعميم أكثر « نموذج رومنسي في الشعر » ، فنجد لمثل هذه التسميات مدلولات واضحة ، ولكننا لانقول شيئا مفهوما لو تحدثنا عن « مسرح كلاسي في هذا النموذج » أو « قصة واقعية في هذا النموذج » . ومن هذه الاستعمالات المختلفة يظهر لنا أمران : الأول أن « النموذج الأدبي » ألصق بالمذهب منه بالنوع ، والثاني أننا يمكننا ان نتوقع كون النموذج الأدبي أعم من النوع ، أي أن النموذج الواحد يمكن أن يصدق على جملة أنواع . ولكن هذا العموم يصح أن يكون ناشئا عن أحد أمرين أو عن كليهما معا : كون النموذج شكلا أوسع من النوع ،وكون النموذج شيئا راجعا الى الأسلوب ، أي الى اللغة .

واصطلاح « اللغة الأدبية » يشبه اصطلاح « النوع الأدبي » في أن كليهما يعطيك معنى لا لبس فيه ، فاذا صرت الى التفصيل والتقسيم وجدت تشابكا لاحد له . فلسنا نشك في أن هناك استعمالا أدبيا للغة يختلف عن استعمالاتها الأخرى ، ولكنك اذا دخلت في قلب اللغة الأدبية نفسها لاحظت أن الاستعمال الأدبي للغة يختلف من عصر الى عصر ومن نوع الى نوع ومن كاتب الى كاتب ، ولاحظت أن هذا الاختلاف لايسير بطريقة متوازية ، فربما ظهر ظهورا أوضح في الصور أو الايقاع أو بناء الجمل أو في خاصية معينة لواحد من هذه العناصر . فأين يقع النموذج من ذلك ؟ اذا كان النموذج قريبا من المذهب ـ كما نقول ـ فيجب أن يظهر في جميعها أو معظمها . وإذن فيكون « النموذج » هو المذهب في صورة تطبيقية ، تشمل اللغة الأدبية كما تشمل النوع الأدبي . وقد يكون إحلال كلمة « الشكل محل » « النوع » أنسب لفرضنا حتى نتجنب ماتتضمنه كلمة « النوع » من تحديد حاسم لايسنده الواقع .

والتمييز بين « النموذج الأدبي » و « اللغة الأدبية » يبدو لنا ضروريا في هذا الوقت بالذات ، نظرا لارتباط النموذج الشعري الجديد في كثير من الأذهان بطريقة خاصة في النظم وهي طريقة « الشعر الحر » كما يسمى ، مع أن « الشعر الحر » ، كطريقة في النظم ، لم يكن قط محصورا في نموذج شعري معين ، ولاهو احتكر نموذجا معينا لنفسه . فقد ظهر ـ وان بشكل عرضي غير مستكمل ـ مصاحبا للنموذج الرومنسي ، وامتد وانتشر بانتشار النموذج الواقعي ، واستمر بعدها . ومن جهة أخرى فان كثيرا من شعر الشطرين وشعر المقطوعات كان شعرا كلاسيا أو واقعيا (يكفي

(٣) عن نظرية الأنواع الأدبية وموقف البنيويين منها ، يراجع :

Genette, G: Genres, Types. Modes. . Poeotique 32, November 1977.

أن نذكر القصائد الاجتماعية الكثيرة لكوكبة من شعراء النهضة في العراق : معروف الرصافي وأحمد الصافي النجفي ومهدي الجواهري ، واجتماعيات شوقي في الجزء الرابع من ديوانه ، ومعظم قصائد « عابر سبيل » للعقاد) .

وبناء على هذا سيكون من واجبنا أن نوضح علاقة النموذج باللغة عندما نصير الى شرح العوامل التي أدت الى انكسار كل من النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر .

١ . ١

في ضوء التحديد السابق لكلمة « النموذج » يمكننا أن نتقدم لبحث « النموذج الرومنسي في الشعر » فهل يوجد « نموذج شعري » يصدق عليه الوصف « رومنسي » ؟ لايمكننا أن نشك في ذلك فأنت حين تقرأ جبران مثلا ، أو ناجي أو علي محمود طه ، لاتشك انه « داخل » هذا النموذج ، وان كان لكل واحد من هؤلاء الثلاثة ـ وقد جئنا بهم على سبيل التمثيل لاغير ـ عالمه الخاص .

ويمكننا ان نقترب من فهم « النموذج الأدبي » ـ أيا كان نوعه ـ عن طريق « التقابلات الاثنينية » . والبنيوية تعتمد مبدأ « التقابلات الاثنينية » قانونا في نظم الدلالة على وجه الخصوص ، واذا كان كذلك فهو قاعدة يجري عليها العقل البشري لفهم العالم ، وأيضا لبناء نظم شبيهة بنظم العالم . ولكن هذا الفهم الخاص للتقابلات الاثنينية ودورها ـ في إطار الفلسفة البنيوية ـ لايعني ان التقابلات الاثنينية ليست لها أهمية مماثلة في نظم فلسفية أخرى . فهناك فكرة « التناقض » في الماركسية ، وقبلها فكرة « الدعوى ونقيضها » عند هيجل . بل ان فكرة التقابلات الاثنينية تعد من بديهيات العقل ، وإن اختلفت النظريات في استخدامها . ومن فطن العربية انها دلت على هذا المبدأ في صورة بالغة الرهافة والعمق حين وضعت كلمة « الزوج » لتدل بها في وقت واحد على الضد والمماثل والمكمل . وبنحو من هذا المفهوم نستعمل التقابلات الاثنينية لفهم النماذج الأدبية . فنقول : ان شعور الانسان بما يصح ان نسميه « التناقض الزوجي » داخل ذاته ـ وهو ماجعله كائنا فنانا ـ يدفعه الى ملاحظة المبدأ نفسه خارج ذاته ، وفي تعامله مع هذا الخارج . والفن في تجلياته المختلفة ليس الا نماذج مختلفة للتناقض الزوجي ، الذي ينتهي دائما الى نوع من التنافر أو الصراع ، ينتهي الى خضوع أو الى مصالحة . اما النموذج الرومنسي فيقوم على اثنينية المادة والروح . ومن صفات المادة : القرب ، والجمود ، والنفعية . ومن صفات الروح : الخيال ، والحركة ، والحرية . والانسان نزاع بطبعه الى حياة الروح ، ولكنه سجين المادة ، فهو يحاول أن يفلت من هذا السجن بمختلف السبل : بالرحلة ، بالعبادة ، بالخمر ، بالشعر ، بالفن (من هنا أخوة الفنون عند الرومنسيين) .

هل هذه هي الاثنينية الوحيدة المتاحة للشاعر ؟ لا ، فالاثنينية هنا غير قائمة في الشعر نفسه (على خلاف ما يزعمه البنيويون) بل راجعة الى موقف الشاعر واختياره اولا . ومن ثم يمكننا ان نتحدث عن نموذج رومنسي في الشعر وفي الشعراء ايضا . وما دام الشعر ـ في رؤية الشاعر الرومنسي ـ وسيلة مهمة للفكاك من قيود المادة ، فطبيعي أن يكون « الشاعر » محورا أساسيا من محاور النموذج الرومنسي في الشعر . على أن الشاعر غير مطلق الحرية في اختيار نموذجه فهو لايستطيع ـ أن يخلق نموذجا ، كما أوضحنا من قبل . وهنا يمكن أن نقع على مفارقة بين الموقف الشعري

والنموذج الشعري ، فيسبق أحدهما الآخر أو يتخلف عنه كثيرا ، ولايجد الشاعر بدا من الصمت ، وأحيانا يجد نفسه مضطرا الى الانتحار .

أما اذا بقي الحوار ممكنا بين الموقف والنموذج فهذا إيذان إما بمزيد من الخصب والحيوية في النموذج ، وإما بحلول نموذج آخر محله ، وذلك حين يعجز عن قبول التغير الحادث والتواؤم معه . ولكن هذه التغيرات لاتنتج عن حماسة الشاعر فقط ، ولاعن أمانته في التعبير عن موقفه فقط ، بل عن استجابته لحاجة اجتماعية مستجدة . وهكذا نرى في النموذج صورة العصر بمشكلاته وهمومه وآماله ، كما نرى فيه تعبيرا عن موقف إنساني أصيل .

والنموذج الرومنسي في الشعر العربي يتوافق مع النهضة العربية التي بدأت تتحدد معالمها منذ أوائل هذا القرن . نعم بدأ « التحديث » في شتى جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية قبل ذلك بقرن أو أكثر على يدي محمد علي في مصر ، والأميرين فخر الدين المعنى وبشير الشهابي في لبنان ، ولكنه كان تحديثا مفروضا من فوق ، ومرتبطا بتحديث نظم الادارة والجيش كما كانت الحال في قاعدة الدولة العلية نفسها . ولكن فشل النظم الاستبدادية في تحقيق النهضة المرجوة واستمرارها حفز الطبقات الشعبية الى مواصلة المسعى . وهكذا وجد مناخ سياسي يطالب بـ « الشورى » ، و « الدستور » ، ومناخ اجتماعي تتصدره طبقة الاعيان تلوذ بها فئات الشعب الأقل حظا ، ومناخ فكري يدعو الى حرية الفكر التي تمثلت آنذاك في انشاء جامعة عربية . وليس هذا مجال القول المفصل عن التطورات السياسية والاجتماعية ـ حتى ولا الفكرية ـ في العالم العربي ، وانما نكتفي من ذلك بما يعيننا على رسم النموذج الرومنسي العربي ، او جانب منه ، وهو ذلك الذي يتصل بالوعي ، على أن نعود الى الجانب التعبيري في فقرة تالية .

فلنكتف بابراز مجموعة من الظواهر المتميزة لهذا الوعي : لقد كانت المهمة التي اضطلع بها الشعر بقياداته ، بعد فشل الدولة المستبدة ، تبدو مهمة مستحيلة . ولكن « لاحياة مع اليأس ولايأس مع الحياة » ـ هكذا قال الزعيم المصري الشاب مصطفى كامل . وهذا الشعار لايمكن أن ينطلق الا من فكر رومنسي فمعناه : « دعونا من هذه الحسابات الكئيبة التي لاتبشر بأي نجاح ، لاتسمحوا لصوت « العقل » و « الواقعية » أن يخنق في نفوسكم الأمل ، آمنوا بـ « الحياة » في داخلكم ، فالحياة لايقف في سبيلها شيء ، حتى ولا العقل ، وهي لذلك لاتعرف اليأس . »

كان الاستعمار الأوروبي آنذاك في قمة عنفوانه . واذا كان قد تسلل الى العالم العربي بأسلوب الخداع ، فقد أقام سلطة ودعمها بلغة المدفع والبارود ، ولم تكن الشعوب العربية قادرة على ان تواجه هذه القوة بمثلها ، ولكنها كانت مؤمنة بحقها وبأن « الحق فوق القوة » كما قال الزعيم الشيخ سعد زغلول . وقد رددت الشعوب العربية ولاتزال تردد ـ قول الشاعر التونسي ابي القاسم الشابي :

اذا الشعب يوما أراد الحياة ... فـلابـد أن يستجيب القــدر

هذا المناخ الفكري والعاطفي هو الذي جعل « الخيال » كلمة محورية في النموذج الرومنسي العربي ، كما أنها محورية في الأدب الرومنسي عموما . ويبقى اختلاف الظروف والثقافات بعد ذلك مؤديا الى اختلاف الخاصة في كل

حركة رومنسية بعينها .(٤) فالنموذج العربي تلا النموذج الكلاسي (الاحيائي) بغير ضجة ولاعنف . على سبيل المثال تحول شوقي من شاعر البلاط الى شاعر تمثيلي تعرض مسرحياته على الشعب وتعبر عن أحاسيس الشعب وآماله . وحتى شعر المناسبات عنده لم يعد تهنئة أو تعزية أو رثاء تساق لولي الأمر أو من يلوذون به من ذوي الجاه ، بل اصبح يقال في المناسبات الوطنية أو القومية الكبرى . على أن الفرقة بين المذهب الكلاسي والمذهب الرومنسي ظهرت على المستوى النظري ـ بوضوح كاف في مقدمات الدواوين الأولى لجماعة الديوان ، وكتاب « الديوان » نفسه ، وفي مقالات ميخائيل نعيمة النقدية التي جمعها في « الغربال » . وفيها تقرير لأهم خصائص مذهبهم الجمالي ، وفيها كذلك هجوم شديد على شعر المناسبات ، هجوم لا يمكن فهم حقيقته الا اذا ربطناه بدعوة أخرى من دعواتهم التي ميزت الوعي الرومنسي في كل زمان ومكان ، أعني القول بأن منزلة الشاعر في قومه هي منزلة النبي أو الرائي ـ فكيف يتفق ذلك مع صورة الشاعر الذي يعيش ذيلا لأمير أو كبير ، ويسخر عبقريته ـ وهي المنحة التي منحها الله اياه ـ لخدمة ذلك الأمير او الكبير ، كلما حل أو ارتحل ، صام أو أفطر ، تزوج له نجل ، أو مات له عزيز ؟

١ ـ ٢

والمتتبع لتطور الوعي الرومنسي العربي قد يلاحظ ان ذلك الوعي بدأ أولا مشبعا بالتشاؤم ، ثم تحول الى غناء للحياة ، وتمجيد للشعر ، صفو الحياة الحقة (وان لم يزايله روح القلق والتطلع الى المجهول) ، وانتهى الى نوع من الانغلاق على نفسه ، اتخذ عند بعض الشعراء الرومنسيين صورة المذهب اللذّي ، وعند آخرين صورة تقرب من التصوف « الذهني » . وكان ذلك إيذانا بانكسار النموذج حين انطفأت ثقة الشاعر في قدرة الخيال والشعر على اختراق الحجب ، واجتلاء الحقيقة .

إن الكآبة الشفيفة التي تسري في مشاهد المساء والخريف ، ويوحي بها الظلام والليل ، وحتى الموت والقبور ، سمة من سمات الرومنسية بوجه عام ، لأن قبضة « الواقع » الكريهة تتراخى على النفس الأسيانة فتشعر بما يشبه الانعتاق : ولكن اليأس المرير والشك الأسود نغمتان ناشزتان في السلم الرومنسي ، ونحن نصادفهما في غير قليل من الشعر الرومنسي العربي في طوره الأول ، مثل قصيدة عبد الرحمن شكري « حلم بالبعث » :

رأيت في النوم أني رهن مظلمة ... من المقابر ميتا حوله رمم

صورة فظيعة ، ربما أهلته رغم صياغتها الكلاسية ، لان يكون واحدا من اسلاف السيريالية . ولكن السيريالية نفسها لاتعبر بمثل هذا الوضوح وهذه القسوة عن كره الحياة والأحياء :

ناء عن الناس لاصوت فيزعجني ... ولاطموح ولاحلم ولاكلم
مطهر من عيوب العيش قاطبة ... فليس يطرقني هم ولا ألم
ولست أشقى لأمر لست أعرفه ... ولست أسعى لعيش شأنه العدم
فلا بكاء ولاضحك ولا أمل ... ولاضمير ولا يأس ولاندم
والموت أطهر من خبث الحياة وان ... راعت مظاهره : الأجداث والظلم

---

(٤) عن الأشكال المختلفة للرومنسية ، انظر مقالة : 'Romanticism' in **Princeton Encyclopaedia of Poetry & Poetics**

ان خيال الشاعر يختار العدم المطلق على الحياة لما فيها من شرور ، وهذه السعادة القريبة في العدم يمكن ان تلحقه بفيلسوف كأبي العلاء المعري ، ولو أن امكان الشعور بها ـ وقد توسل له بالحلم ـ يلحقه بالسيرياليين ، وهو على كل حال يفجأ الحس الرومنسي بافراطه في التشاؤم . على أنه يوغل في السخرية أكثر حين يعرض منظر البعث :

مرت علي قرون لست أحفظها ... عدا كأنْ مر بي الآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملائك في ... أبواقهم وتنادت تلكم الرمم
وقام حولي من الأموات زعنفة ... هوجاء كالسيل جم لجه عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت ... وتلك تعوزها الأصداغ واللمم
وذاك يمشي على رجل بلا قدم ... وذاك غضبان لاساق ولاقدم
ورب غاصب رأس ليس صاحبه ... وصاحب الرأس يبكيه ويختصم

هذا هو البعث اذن ؟ ومادام البعث « حياة » مستأنفة فلا بد ان تصاحبه كل شرور الحياة . الموت ؟ الموت هو النعيم المقيم ، وتلك هي الحكمة التي يختم بها الشاعر حلمه الفظيع .

قد مت مامت في خير وفي دعة ... وقد بعثت فماذا ينفع الندم

وتأمل قوله « مت مامت » وقلبه للتعبير الجاري « عشت ما عشت » ولكن لابد بعد ذلك من اعتذار واستغفار ، ومنهما يتبين أن الشاعر قد تعمد ان يفجأ قارئه ويفظع به :

أستغفر الله من لغو ومن عبث ... ومن جناية ما تأتي به الكلم !

وتفضيل الموت على الحياة نغمة شائعة لدى الرومنسيين العرب الأوائل . نصادفها في قصائد مثل « المنتحر » و « بين المهد واللحد » لفوزي المعلوف ، و « المعري وابنه » و « حانوت القيود » للعقاد . ولعلها سمة من سمات الفورة الرومنسية الأولى ، ميزتها عن الارهاصات الباكرة للرومنسية لدى شوقي وحافظ وعلى الخصوص ـ مطران . واذا وجدنا هذه السمة مختفية أو شبه مختفية من شعر جبران المنثور والمنظوم فما ذلك الا لأن جبران لبس مسوح الأنبياء منذ إنتاجه المبكر . ومن نقائض الرومنسية ـ وهي كثيرة ـ ان النزعة الايمانية ـ التنبؤية أحيانا ، والصوفية أحيانا أخرى ـ تقابلها ، وربما اتحدت بها ، نزعة شكية غالية ، كما أن تمجيد الحياة بقواها الغامضة ـ في إنكار للعقل العملي ـ ربما انقلب كرها للحياة وتفضيلا للموت . ولعل من أسباب غلبة التشاؤم في المرحلة الأولى للرومنسية العربية أن هذه الحركة لم تكن ثورة على الكلاسية بقدر ماكانت استمرارا لها ، كما ألمعنا من قبل . والكلاسية العربية ـ مثل نظائرها في الآداب الأخرى ـ تركن الى العقل في استنباط المعاني . يضاف الى ذلك تأثير المعري القوي في الشعراء العرب المعاصرين . والملاحظ أن اقتران قوة العقل بقوة الوجدان كثيرا ما يولد التشاؤم . على أن وضوح التعبير ـ وهو سمة أخرى من سمات الكلاسية ـ جعل التشاؤم يبدو صريحا في أعمال هؤلاء الرومنسيين الأول ، حتى ان العقاد ليوجزه في هذه الأشطر الخمسة التي عنونها بكلمة « سيان » :

ياشمس ما ضرك لو لم تشرقي — يا روض ما ضرك لو لم تعبق
ياقلب ما ضرك لو لم تخفق — سيان في هذا الوجود الأحمق

من كان مخلوقا ومن لم يخلق

لذلك تستحق « حلم بالبعث » لعبد الرحمن شكري وقفة خاصة من النقد ، فانها تعبر ـ داخل إطارها التقليدي ـ عن الصراع الرومنسي في أقسى حالاته . ومثلها مطولة العقاد « ترجمة شيطان » ، وان اختلفت التجربة الشعرية في القصيدتين . فهي عند شكري صراع غريزتي الحياة والموت ، وعند العقاد صراع الايمان والكفر . وموضوع العقاد أصعب تناولا ، ولذلك فرض قالب القصيدة الطويلة نفسه ، بما فيه من قصص وتعليق وحوار . فاذا كنا مع « حلم بالبعث » بصدد فكاهة مرة ، فاننا مع « ترجمة شيطان » أمام ملحمة معكوسة ، (mock epic) يمتزج فيها القالب الكلاسي بتصيد الفكاهات اللاذعة ، كما نرى عند الشاعر الكلاسي الانجليزي بوب الذي اشتهر بهذا النوع ، ويضاف الى ذلك ـ عند العقاد ـ الخيال الرومنسي الذي تغلب عليه السوداوية . ولم يقع في أيدينا حتى اليوم نقد جيد لهذه القصيدة التي نعدها فريدة في الشعر العربي قديمه وحديثه . [٥] ولعل النقاد تحاموها قبل كل شيء لموضوعها الشائك ، ثم لغرابة لغتها المبطنة بالسخرية ، والتي تتفاوت بين الالتماع الخاطف كالبرق تارة والتلعثم الذي يدل على اضطراب الفكر تارة أخرى (وسنتحدث عن مشكلة التعبير عند الرومنسيين في فقرة تالية) . انظر الى رهافة السخرية في هذه الأبيات :

خلقة شاء لها الله الكنود — وأبى منها وفاء الشاكر
قدر السوء لها قبل الوجود — وتعالى من عليم قادر
قال كوني محنة للأبرياء — فأطاعت ، يالها من فاجرة !

... ...

ألف جيل بعد جيل غبرت — صاحب الآباء فيها والبنين
ورأى منها فنونا ورأت — منه في صحبته أيَّ فنون
فاشتهى الخمر ورنات المثاني — وأحب الغيد عذري الهوى
لُعَبا ينهل آناً بعد آن — نُهَلا منهن ينعشن القوى

... ...

نزل الشيطان من جنته — منزلا يرضى به الفن الجميل
ومشى فاختار في مشيته — هضبة عند مصب السلسبيل . . .
كملت زينتها من كل فن — وكساها الزهر ولدانٌ وحور
وعلى أحواضها الطير تغنى — يا كريم ، يا حليم ، يا غفور

(٥) لمحمد مندور نظريات في « ترجمة شيطان » لا تعوزها دقة الفهم ، وان أعوزها التعاطف (الشعر المعاصر بعد شوقي ـ الحلقة الأولى ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة ، ١٩٥٥ص ، ٥٨ ـ ٦١) .

وحواليها على رحب المدى	زمر الأملاك من خلف زمر
كلما راح عليها أو غدا	شيعته بنشيد مبتكر
ونفيض الوصف لولا أننا	نَصِف الدار لكم يا داخليها
فاصبروا فالصبر مفتاح المنى	واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

١ ـ ٣

حين نصف « النموذج الرومنسي » في جانبيه الشعوري والتعبيري لا نحاول أن نقدم « تأريخا » للحركة الرومنسية في الشعر العربي ، ولا نلتزم بالتوقف عند أعلامها البارزين . فمفهوم « النموذج » بما ينطوي عليه من مدلول اجتماعي وتجريد ضروري يجعل للتاريخ والشخصيات مكانا على هامش البحث فحسب . وسنظل متمسكين بهذه الخطة ونحن نعرض للتحول الذي أصاب النموذج الرومنسي في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، حين انتقلت « قيادة » الحركة الرومانسية من الشعراء المهجريين وشعراء الديوان إلى جماعة أبولو . فهمنا لا يزال منصبا على « النموذج » الشعري نفسه لا على « الأدوار » التي قام بها أشخاص معينون لإبرازه ، وعلى التحول الذي أصاب النموذج ، والعوامل الاجتماعية التي ساعدت على ذلك ، لا على الوقائع في ذاتها . وسنستمد معظم شواهدنا من شاعرين ينسبان الى مدرسة أبولو (لا نحاول تحقيق صحة هذه التسمية) وهما علي محمود طه وأبو القاسم الشابي ، لا لأنهما يتقدمان على غيرهما في تقويمنا الفني ـ فلسنا هنا بصدد ذلك ـ بل لأنهما يمثلان نموذجين شعريين متعارضين ، ولأن هذين النموذجين يستقطبان الحركة الرومنسية في تلك الفترة ، ثم لأنهما مهدا للتطور الذي انتهى اليه النموذج الرومنسي في مرحلته الثالثة والأخيرة .

لقد تحولت الرومنسية ، تدريجيا ، من التأمل الفلسفي في الحياة الانسانية الى الانغماس في المشاعر الذاتية ، ومن الانحراف نحو التشاؤم والشك الى السبح مع الأحلام ، ومن إدانة قبح العالم الى بناء عالم خيالي ، عالم « الحب والجمال » ، أو عالم « المجد والخلود » . كان النموذج الرومنسي في هذه المرحلة يعني حالة شبيهة بالسكر ، سواء أسكر الشاعر بخمر الخيام أم بخمر ابن الفارض أم بخمر الحب وحدها :

قد سكرنا بحبنا وانتشينا	يا مدير الكئوس فاصرف كئوسك

هكذا يقول الشابي . وليس غريبا أن يسكر المرء بالحب . ولكن ما الذي يجعل سكان وادي النيل جميعا سكارى ، في شعر محمود حسن إسماعيل الذي يتغنى به عبدالوهاب ، إلا أن يكون « السكر » قد أصبح مرادفا للوجود عند الرومنسيين؟ بناء على ذلك ، تكون للسكر معان كثيرة :

يقول علي محمود طه في كلمات قدم بها لقصيدته « كأس الخيام »

« والخيام من أولئك الشعراء الذين حاولوا استكناه أسرار الكون ، واستشراف المجهول بالقلب المشبوب ، والحس المرهف ، والروح الطامح المتوثب ، والخيال المرح المتفلسف ، والعقل الذكي المتأمل ، ولكن القصور الانساني رده عن بلوغ متمناه ، فأشعره بالألم ، وأورثه الحسرة ، فاندفع الى نشدان المتعة في الخمر والمرأة ، ليتسلى بهما عن عجزه ويأسه . »

إلى أي حد تعبر هذه الكلمات عن موقف علي طه نفسه ، أو عن « نموذج » رومنسي كان سائدا في الحقبة التي نتحدث عنها ؟ يقول علي طه في القصيدة نفسها مخاطبا الخيام :

نسي الأنخاب من تهوى وأمسى — مثلما أمسيت يستسقي الغماما
واشتكت رقته في الأرض يبسا — وغدا الإبريق والكأس حطاما
لا ، فما زالا ، وما زال الحبيبْ — أيها المفعم بالحب الوجودا
إن من غنيت بالأمس القريب — منحته ربة الشعر الخلودا
مر بي طيفكما ذات مساء — وأنا ما بين أحلامي وكأسي
استبدت بي أطياف الخفاء — وتغربت عن الدنيا بنفسي
صحت بالليل الى أن أشفقا — فليقف نجمك ولينأ السحر
جدد العشاق فيك الملتقى — وحلا الهمس على ضوء القمر
فادخلا بين ضياء وغمام — حانة الأقدار والليل القديم
مجلسا يهفو به روح الغرام — كل نجم فيه ساق ونديم
وانهلا من سلسل النور المذاب — خمرة ليس لها من عاصر
قنع الصوفي منها بالحباب — وهي تنهلُّ بكأس الشاعر
فارو ياشاعر عن إشراقها — إنما كأسك نور وصفاء
كيف طالعت على آفاقها — روعة الغيب وأسرار السماء ؟

فهذه الأبيات تقول غير ما تقوله المقدمة . تقول المقدمة إن الخمر والمرأة تُنشَدان للمتعة ، والتسلي عن العجز واليأس من بلوغ أسرار الوجود . وتقول الأبيات إنهما سبيل الخلود ، وان وراءهما نورا يطالع الشاعر على إشراقة روعة الغيب وأسرار السماء . بل إنه يقارن هذا الكشف الشعري بالكشف الصوفي ، فلا يرى في هذا الأخير الا حبابا يطفو على الكأس التي ينهل بها الشاعر .

هذا هو النموذج الذي غلب على الرومنسية العربية في طورها الثاني ، وهو وثيق الارتباط بالرومنسية الغربية ، حتى ليوشك أن يكون صورة منها . (ولا بأس إن عممنا الكلام على الرومنسية الغربية في هذا المقام) . وقد كان الأخذ عن الثقافة الغربية سمة مبكرة من سمات النهضة الأدبية العربية ، وهذا فصل معروف في تاريخ الأدب العربي الحديث . ولكننا نشهد لدى هذا الجيل ـ بالذات ـ من الرومنسيين العرب ظاهرتين جديدتين : إقبال الشعراء على نظم ترجمات لقصائد من الشعر الغنائي الأوربي ، بعد أن كان اهتمام المترجمين منصرفا الى الأدب القصصي والتمثيلي . أما الظاهرة الثانية فكانت جديدة كل الجدة ، وهيأت مسلكا مهما آخر من مسالك التأثير : تلك هي استلهام فني الموسيقى والتصوير (الغربيين) في نظم عدد آخر من القصائد . وكانوا يختارون نماذجهم عادة ـ في الشعر والفن والموسيقى ـ من المدرسة الرومنسية ، هكذا اتسع المجرى المتحدر من الغرب ، حاملا الأفكار

الرومنسية ، ولو أن هذه الأفكار نفسها كانت قد أصبحت عند القوم تاريخا مطويا ، وكان شعراؤهم قد أقبلوا على عهد جديد من التجريب والاكتشاف .

ولا شك أن علي طه صنع في داخله نموذجه الرومنسي الخاص ، وكانت له تناقضاته الخاصة أيضا . ولكنه كان بطبيعته ميالا الى طيب العيش ، لا يصبر على المغامرات الذهنية الخطرة ، ولا يطيق أن يبقى نهبا للصراع بين قوى الخير والشر ، فسوّى لنفسه مذهبا في الحياة والشعر أقرب الى وثنية اليونان [٦] ، يسعى الى متعة الروح من خلال إرواء الجسد . وترك لمعاصره اللبناني إلياس أبو شبكة (صاحب « أفاعي الفردوس ») الدخول في جحيم الشهوة قبل الظفر بالنعيم المقيم .

ومما تجدر ملاحظته أن الأساطير اليونانية بدأت تدخل في الأدب العربي ، ولا سيما الشعر ، بشيء من الكثافة في تلك الفترة نفسها ، حتى بدت أشبه ببدعة من بدع العصر (ولو أن التعريف بأساطير اليونان بدأ قبل قرن تقريبا على يدي رفاعة الطهطاوي) . وتولى دريني خشبة عرض « أساطير الحب والجمال عند الإغريق » على صفحات مجلتي « الرسالة » و « الثقافة » في صياغة أدبية استهوت جمهور المثقفين . ولم يقتصر استخدام الأساطير اليونانية في الشعر على جيل علي طه ، فقد نظم العقاد ، في هذه الفترة نفسها ، أسطورة إكاروس ، وجرى على آثاره الشاعر الحجازي محمد حسن العواد في عدد من القصائد .

ولكن إدخال أساطير اليونان في الشعر ، أو نظم قصائد كاملة حول بعضها ، لم يكن يعني لدى معظم الشعراء كل ما عناه لعلي طه من اتخاذ « الوثنية اليونانية » مذهبا في الشعر ومسلكا في الحياة . ولعل قصيدة « حانة الشعراء » تمثل إعلانا لهذا المذهب الذي استقر عليه بعد تردد لم يطل . ألم يسم نفسه ، منذ ديوانه الأول ، « شاعر الحب والجمال » ؟

يفتتح قصيدته بهذا الوصف :

هي حـانـة شتى عجـائبهـا	مفـروشـة بـالـزهـر والقصب
في ظـلة بـاتت تـداعبهـا	أنفـاس ليـل مقمـر السحب
وزهت بمصبـاح جـوانبهـا	صافي الزجاجة راقص اللهب

الى هنا يمكن أن تكون حانة نواسية . ولكن الشاعر الرومنسي يستنجد بأساطير اليونان لينقل حانته الى عالم « الجمال والمثال » الذي يحيل الواقع حلما :

(٦) « الوثنية الاغريقية » وصف استخدمته نازك الملائكة لنزعة علي محمود طه الحسية بعد ديوانه الأول « الملاح التائه » ـ ولكنها لطفته بقولها « ولو ظاهريا فقط » ، محاضرات في شعر علي محمود طه . معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٧٧ .

وانظر أيضا قصيدة علي محمود طه « خمر الآلهة » .

باخوس فيها وهو صاحبها لم يخلُ حين أطل من عجب
قد ظنها ، والسحر قالبها شيدت من الياقوت والذهب
... ...
أو تلك حانته ؟ فواعجبا ! أم صنع أحلام وأهواء
ومن الخيال أهلّ واقتربا ؟ « ڤينوس » خارجة من الماء !

ان علي محمود طه لا « يصف » الحانة وروادها ، ولكنه يصور « حالة » من النشوة الناعمة ، حتى يبدو وكأنه أفرغ الحلم على الواقع ، أو أذاب الواقع في جو الحلم . ففينوس أقبلت في موكب يميل من سحر وإغراء ، موكب من الفتية والصبايا ، كل فتى « متعلق بذراع حسناء » (لماذا ليس العكس ؟)

جلسوا نشاوى مثلما قدموا يترقبون منافذ الباب
يتهامسون وهمسهم نغم يسري على رنات أكواب
إن تسأل الخمار قال همو عشاق فن ، أهل آداب

وبمنطق الحلم يمزج الشاعر الماضي بالحاضر :

لولا دخان التبغ خلتهمو أنصاف آلهة وأرباب

وبتفصيل أكثر يعطيك هذه الصورة : (كما في التماثيل اليونانية)

من كل مرسل شعره حَلَقا وكأنها قطع من الحلك
غليونه يستشرف الأفقا ويكاد يخرق قبة الفلك
أمسى يبعثر حوله ورقا وكأنه في وسط معترك
فاذا أتاه وحيه انطلقا يجري اليراع بكف مرتبك
ويقول شعرا كيفما اتفقا يغري ذوات الثكل بالضحك

لا بد أن يتوقف القارىء أمام هذه الصور ، ويعيد النظر في الصور السابقة فقد لاح له أن الشاعر يسخر من هذه الطائفة ، من الشعراء رهط ڤينوس ، ربة الجمال ! ولم يكن القارىء يتوقع ذلك .
ولكن ثمة مفاجأة يطلقها المقطعان الأخيران من القصيدة ، ولعل الشاعر مهد لها فيما سبق حين قال : « يترقبون منافذ الباب » :

وتلفتوا لما بدا شبح فنانة دلفت من الباب
سمراء بالأزهار تتشح ألقت غلالتها بإعجاب

ومشت ترقصهم فيا لمحوا ... الا خطى روح وأعصاب
وسرى بسرٍّ رحيقه القدح ... في صوت شاجي اللحن مطراب
وشدا بجو الحانة الفرح ... لإلهة فرت من الغاب
هي رقصة وكأنها حلم ... واذا بفينوس تمد يدا
الكأس فيها وهي تضطرم ... قلب يهز نداؤه الأبدا
زنجية في الفن تحتكم ؟ ... قد ضاع فن الخالدين سدى !
فأجابت السمراء تبتسم : ... الفن روحا كان أم جسدا ؟
يأيها الشعراء ويحكم ... الليل ولى والنهار بدا !

فهذه إلهة أخرى لم تهبط من الأولمب ولم تخلق من زبد البحر بل فرت من الغاب : إلهة مفعمة بالحيوية ، معجبة بجسدها ، ترقص وترقص الحاضرين ، وتملأ فينوس ، إلهة الجمال العلوي المثالي ، بالغيظ واليأس . والسمراء ، إلهة الغاب ، تتساءل : أكان الفن روحا أم جسدا ؟ وهي تعنف أولئك الشعراء الناعسين الهامسين المصقولين ، فقد انتهى الليل وطلع النهار . لعل الشاعر ، الذي كان له إلمام بالآداب الأوربية ، قد قرأ أو سمع عن تفرقة نيتشة المشهورة بين المزاج الأبولوني والمزاج الديونيزيوسي ، وربطه بين الأول والفن الكلاسي من ناحية ، وبين الثاني والفن الرومنسي من ناحية أخرى . وقد جعل طرفي النزاع إلهتين لا إلهين ، وصور نشوتين لا نشوة واحدة ، مزريا بنشوة الجمال المثالي الهادىء ، ملمحا الى أنها لا تصنع فنا . وكان اختياره واضحا . وربما أنكرنا جعله الليل مملكة لفينوس ، التي يحيط بها الشعراء وملهماتهم دون أن يقتربوا منها ، وكأنها تشع عليهم بنورها فحسب ، بينما جعل إلهة الفن ، إلهة الغاب ، لا تزورهم الا آخر الليل ، فما تكاد تدب فيهم حميا الفن حتى تنذرهم بطلوع النهار . ولكننا نعرف أن « الليل » في قصائد علي طه الأولى ، مثل « غرفة الشاعر » و « كأس الخيام » كان مسرحا للتأملات والأحلام ، ولعله رمز بطلوع النهار الى انقضاء عهد الصبا والنشوة ، نشوة الجمال ونشوة الفن جميعا ، واقتراب الشيخوخة الباردة ، حين يضيء نور العقل ، وتظلم حانة الشعراء .[٧]

<u>١ ـ ٤</u>

أما الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي فإنه يختلف عن علي محمود طه وعمن ذكرناهم من قبل في أنه لم ينظم شيئا من أساطير اليونان ، ولم يرصع شعره بأسماء آلهتهم . وعندما نراجع ديوانه لا نجد الا عنوانين ـ أحدهما هامشي والآخر إضافي سمى فيهما إلهين من آلهة اليونان . العنوان الأول : « إلى عذارى أفروديت » ، وتحته قصيدتان متحدتان في الوزن والقافية والروح ، مختلفتان في المنحى والجو النفسي اختلافا بعيدا (ربما تذكرانا بقصيدتي ملتون « الطروب » و « الرزينة ») . أما القصيدة الأولى « الجمال المنشود » فساجية حالمة ، وأما الثانية « طريق الهاوية » فمعتكرة يتجاور فيها النور والظلمة أو يتصارعان . وليس في احدى القصيدتين على كل حال ، إشارة واحدة الى أسطورة أفروديت ، أو الى إحدى الأساطير الكثيرة التي نسجت حولها . وأما القصيدة الثانية فعنوانها الأصلي « نشيد

---

(٧) لأنور المعداوي تحليل جيد لهذه القصيدة طبقا لمنهجه الذي يسميه « الأداء النفسي » . علي محمود طه الشاعر الإنسان . بغداد ، ١٩٦٥ ، ص ص ١٤٦ ـ ١٥٤ .

الجبار » ، وعنوانها الاضافي الذي عطف على الأول بأو : « هكذا غنى بروميثيوس » وليس فيها ، كسابقتيها ، إشارة الى أسطورة الإله سارق النار . إن الشاعر لا يتخذ من بروميثيوس قناعا ، على نحو ما نرى عند البياتي أو صلاح عبد الصبور ، فهو لا يغني بلسان بروميثيوس ، بل الأقرب الى الوصف الصحيح أن بروميثيوس يغني بلسان الشاعر . إنه يتحدى الأعداء رغم قيوده ورغم الداء الذي يفتك به . وقد يكون هذا هو الشبه الظاهر ، ولكن هناك شبها أعظم ، وهو أن كليهما حمل الى البشر الفانين قبسا من الملأ الأعلى .

ولم يكن ذكر الشابي للإلهين الإغريقيين على سبيل التكثر ، ولكنه تعود أن يذيب قراءاته في شعوره ووجدانه ، وكان هذا مصدر قوته ، رغم أنه لم يعرف لغة أجنبية (معرفة تمكنه من القراءة بها على الأقل) بل كان اعتماده على المترجمات ، أو على ما يكتبه جبران وغيره ، ممن نهلوا من معين الآداب الأوربية .

وقد شملت قراءاته أساطير الغربيين ، ولا سيما اليونان ، ووراءه ما فيها من تشخيص لقوى الطبيعة ، التي كان يشعر وهو في أحضانها أنه قريب من الله الواحد الأحد . يقول في مذكراته :

إلى هذه الربى الجميلة ، والتلال الساحرة ، منذ ست سنوات قد كنت آتي منفردا بنفسي ، متتبعا هاتيك السبل الصغيرة بين المزارع ، ومحاذرا أن أدوس زهرة يانعة أو أكسر غصنا يداعبه النسيم . فقد كنت أشعر في أعماق قلبي أنني أرتكب خيانة كبرى حينما أقطف زهرة ناضرة أو غصنا رطيبا . .

ليكن ذلك جنونا أو فليكن هوسا . لا يهمني أي شيء يجب أن تسمى به تلك الحالة النفسية التي سيطرت على نفسي تلك الأيام . وإنما الذي أريد أن أقوله هو أني لبثت على مثل هذه الحال سنة كاملة ، لا أجسر خلالها على إزهاق أرواح الورود ، بل حسبي من كل ذلك أن تسر نفسي بمرآها الأنيق ، وأن أمتع نفسي بما تسبغه عليها من حياة .

فقد كنت أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة في هذا الوجود وأشعر بأننا في هذه الدنيا ـ سواء في ذلك الزهرة الناضرة ، أو الموجة الزاهرة ، أو الغادة اللعوب ـ لسنا سوى آلات وتربة تحركها يد واحدة فتحدث أنغاما مختلفة الرنات ، ولكنها متحدة المعاني . أو بعبارة أخرى أننا وحدة عالمية تجيش بأمواج الحياة ، وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود .(٨)

وفي محاضرته : « الخيال الشعري عند العرب » يقول عن أساطير اليونان :

وهكذا كانت آلهة اليونان وأساطيرهم عنها : آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال ، فكل إلهة رمز لفكرة أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود ، وكل أسطورة صورة شيقة من صور الشعر يقرؤها الباحثون فيحسون أنها صادرة عن مخيلة قوية وإحساس فياض يشمل العالم ويحس بأدق أنباض الحياة .

(٨) مذكرات . الدار التونسية للنشر ، ١٩٦٦ . ص ص٢٠ – ٢٢ .

فكما أنهم قد جعلوا للحب إلها وللجمال إلهة ، فكذلك جعلوا للحكمة إلهة وللشعر والموسيقى إلها ولغير هذه من المعاني العميقة ومظاهر الكون الرائعة أرواحا وحياة تحس وتشعر ، بحيث كانوا ينظرون إلى الوجود من خلال أساطيرهم نظرة فنية تحس بتيار الحياة يتدفق في كل شيء ويستجيش في كل موجود .[٩]

١ - ٥

فأبو القاسم الشابي وعلي محمود طه يختلفان في شعرهما كما يختلفان في سيرة حياتهما اختلافا بعيدا ، ولكن هذا الاختلاف لا يخرج أحدهما عن حدود المذهب الرومنسي في صورته المكتملة . قل انهما نموذجان رومنسيان إن شئت ، لا نموذج واحد ، ولكن الفرق بينهما يظل فرقا لا في طبيعة الصراع الرومنسي ، صراع الجسد والروح ، بل في طريقة السيطرة عليه . فهذا الصراع الذي يبدو في قمة حدته وتوهجه عند إلياس أبو شبكة يهدأ عندهما نسبيا ، وبثمن ، وهو انحياز كل واحد منهما الى أحد الجانبين ، انحيازا يتيح لأحدهما أن يتخصص في إبراز مفاتن الجسد وللآخر أن يقيم في فؤاده معبدا « للجمال » . ومع ذلك فهما مشتركان في كل ما هو جوهري في الرومنسية . فكلاهما يعشق الحياة : « ان سحر الحياة خالد لا يزول » ، هكذا يقول الشابي وهو يشعر بدنو الموت . ويقول في قصيدته « الاعتراف » مخاطبا روح أبيه (وقد مات وأبو القاسم شاب ناضج في العشرين من عمره ، ومات أبو القاسم نفسه بعد أبيه بخمس سنين ، فهذه القصيدة من أواخر ما نظم) :

ما كنت أحسب بعد موتك ياأبي	ومشاعري عمياء بالأحزان
أني سأظمأ للحياة واحتسي	من نهرها المتوهج النشوان
وأعود للدنيا بقلب خافق	للحب والأفراح والألحان
ولكل مافي الكون من صور المنى	وغرائب الأهواء والأشجان
حتى تحركت السنون وأقبلت	متع الحياة بسحرها الفنان
فإذا أنا مازلت طفلا مولعا	بتعقب الأضواء والألوان
واذا التشاؤم بالحياة ورفضها	ضرب من الهذيان والبهتان
إن ابن آدم في قرارة نفسه	عبد الحياة الصادق الإيمان

ولا أحسب قارئا يتصور أن ما سميناه « عشق الحياة » يعني التفاؤل الساذج أو غير الساذج (فهناك تفاؤل غير ساذج مصدره إما سكينة النفس كما عند ميخائيل نعيمة وإما عمق الإحساس بالحاضر كما عند إيليا أبو ماضي) ، فنحن لا نفهم الشابي اذا وصفناه بالتفاؤل ، مهما يكن لونه . ان الشابي يقول مخاطبا القدر في قصيدة قريبة الزمن من السابقة (كما نرجح اعتمادا على ترتيب ديوانه) .

(٩) الخيال الشعري عند العرب . الشركة القومية للنشر والتوزيع ، تونس ، ١٩٦١ ، ص ٤٠ .

تمشي الى القدر المحتوم باكية	طوائف الخلق والأشكال والصور
وأنت فوق الأسى والموت مبتسم	ترنو الى الكون يبني ثم يندثر

وهكذا نجد نبرة من التشاؤم القديم تتخلل الغناء الرومنسي للحياة وتجلو لنا الجانب الأول من الصورة : الجانب السوداوي الذي يخفي في داخله عشقا مؤلما للحياة .

أما علي محمود طه فإقباله النهم على متع الحياة أشهر من أن نستشهد له هنا بشيء من شعره .

وهذه الملاحظة تسلمنا الى سمة أخرى من السمات الجوهرية للرومنسية ، والمشتركة بين هذين النموذجين : وهي أن الصراع الداخلي يظل قائما في نفس الشاعر ، لا تشبعه لذات الجسد مهما أوغل فيها ولا تسكن روحه إلى عالم المثل مهما راضها على ذلك . أما علي محمود طه فقد استطاعت نازك الملائكة ، في سبيل تأكيد نزعته المثالية ، أن تلتقط من أشعاره في عهده « الوثني » ما يدل على أن تلك النزعة بقيت حية في نفسه . ولكننا نستشهد بقصيدة من ديوانه الأول ، يبدو الصراع فيها واضحا على الرغم من نهايتها العفيفة (التي تبدو لنا مقحمة عليها) . تلك هي قصيدة « مخدع مغنية » . يقول بعد وصف مفعم ببهجة الحواس :

دخلتْ بي إليه ذات مساء	حيث لا ضجة ولا أشباح
لم نكن قبل بالرفيقين لكن	هي دنيا تتيح مالا يتاح
وجلسنا يهفو السكون علينا	ويرينا وجوهنا المصباح
هتفت بي: تراك من أنت ياصاح؟	فقلت المعذب الملتاح
شاعر الحب والجمال ، فقالت	ما عليه اذا أحب جناح
واحتوى رأسي الحزين ذراعا	ها ومرت على جبيني راح
ورأت صفوة الأسى في شفاه	أحرقتها الأنفاس والأقداح
فمضت في عتابها،كيف لم نـد	ر بما برحت بك الأتراح
إن أسأنا اليك فاليوم نجزيك	بما ذقته رضى وسماح
ولك الليلة التي جمعتنا	فاغتنمها حتى يلوح الصباح !
قلت حسبي من الربيع شذاه	ولعينيّ زهره اللماح !
نحن طير الخيال، والحسن روض	كلنا فيه بلبل صداح
فنيت في هواه منا قلوب	وأصابت خلودها الأرواح !

ولم يكن التردد بين دوافع الجسد ونوازع الروح مقصورا على « شاعر الحب والجمال » ، بل هو عنصر مهم في ذلك النموذج الرومنسي الذي شاع في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، ولم يبلغ بكوكبة الشعراء الرومنسيين المصريين - على الخصوص - حد الأزمة أو المأساة . فهذا صالح جودت يقول في إحدى قصائده الأولى وعنوانها « رسالة الحب » :

أحبك لا للعناق فاني ... أخاف على قدك المرهف
ولا اللثم اني أخاف عليك ... من النفس المحرق المتلف
ولكن أحبك كالوثني ... وأزهد فيك وان تسرفي
وأحمل بين صحائف قلبي ... رسالة حبك كالمصحف

ويقول من قصيدة أخرى في هذه المجموعة نفسها (« الى طيف الشاعرة الحسناء ») :

أسدل الليل على من عذلك ... ستره الداجي وأوفى لي ولك
كم شكوت الليل حتى ليلة ... قلت فيها يا دجى ما أجملك !
ليلة شاهدت فيها ساعدي ... ضم جنبيك وثغري قبلك
أنت تنزيل من السحر على ... عالم الشعر أبولو أنزلك
يا رسول الحسن ما أرواحنا ... غير قربان يُفدي هيكلك

وإبراهيم ناجي ، الذي يصفه العقاد بـ« شاعر الرقة العاطفية »[10] ، ويكاد لذلك ـ يكون نموذجا قائماً برأسه ، يقول في إحدى قصائد « ليالي القاهرة » ، وقد نظمها إبان الحرب العالمية الثانية :

ويا دار من أهوى عليك تحية ... على أكرم الذكرى ، على أشرف العهد
على الأمسيات الساحرات ومجلس ... كريم الهوى ، عف المآرب والقصد
تنادمنا فيه تباريح معشر ... على الدم والأشواك ساروا الى الخلد
دموع يذوب الصخر منها فإن قضوا ... فقد نقشوا الأسماء في الحجر الصلد
وماذا عليهم إن بكوا أو تعذبوا ... فإن دموع البؤس من ثمن المجد

أين هذا المجلس بين حبيبين يمتعان روحيهما بقراءة أشعار المتيمين ، من لقاء آخر يصفه الشاعر نفسه بعد سنوات قلائل (يؤرخ جامعو ديوانه هذه القصيدة الثانية بيناير ١٩٤٨) :

دنا الموعد والغرفة وكر للمواعيد
وجاءت ربة الحسن كمزمور لداود
. . . . . .
وهذا الجسم يا ظمآن في دارك كم يغري
أطهرا تدعى اليوم ؟ فماذا نلت من طهر ؟
هنا الحلم الذي أبصرت في غفوة حرمانك

(١٠) طفولة نهد ، ط٥ . بيروت ، ١٩٦١ ، ص م

هنا الكأس التي تزري بما جمعت في حانك
هنا اللهب الذي جُسّد في نهد وفي ساق
على مذبحه المعبود قدم طهرك الباقي

وقد جعل عنوان هذه القصيدة « في معبد الليل » . ولم يقل أحد إنه بدأ فصلا جديدا من حياته وشعره كما قيل عن علي محمود طه .

فاذا عدنا الى الشابي رأيناه في « طريق الهاوية » (تأمل هذا العنوان الميلو درامي !) وهي ثانية القصيدتين اللتين أهداهما إلى « عذارى أفروديت » ـ رأيناه وقد تملكه ما يشبه الفزع مما وراء الشفاه التي تبتسم كالورود والنهود التي تهتز كالزهور :

يا زهور الحياة للحب انتن (م)	ولـكـنـه مخـيـف الـورود
فسبيـل الغرام جم المهـاوي	وافر الهول مستراب الصعيد
رغم مـا فيه من جمال وفن	عبقري ما إن له من مزيـد

وأنـاشـيـد تـسكـر المـلأ الأعـلى وتشجي جـوانـح الجلمـود
وأريـج يـكـاد يـذهب بـالألـبـاب مـا بـين غـامض وشـديـد

وسبيل الحياة رحب وأنتن (م)	اللواتي تفرشنـه بـالـورود
إن أردتن أن يكـون بهيجـا	رائع السحر ذا جمال فريد
أو بشوك يدمي الفضيلة والحب(م)	ويقضي على بهـاء الـوجـود
إن أردتن أن يكـون شنيعا	مـظلم الأفق ميت التغـريـد

ومع ان هذين النموذجين ـ في النظر الى المرأة على الخصوص ـ رومنسيان أصيلان فيما نرى ، فان فيهما اثرا ظاهرا من البيئة العربية في الثلاثينيات ـ فقد كانت المراة العربية ، التي شاركت سافرة ، لاول مرة في مظاهرات ١٩١٩ في مصر ، لاتزال تعيش خلف حجاب من التقاليد . فكان طبيعيا ، من ناحية ، ان يبحث الشاعر الذي وعى ذاته ، وتيقظت نوازعه ، عن المرأة في الصور البعيدة لبنات الافرنج في العواصم العربية . . . يلعبن التنس في متنزه البلقدير (الشابي) ، او يسرن خارجات من الكنيسة يوم الاحد (التجاني) ، الخ . . فان ساعدته ظروفه فليشد الرحال اليهن («رحلة الصيف في اوروبا» ـ علي محمود طه) . وستبقى المرأة بالنسبة اليه ، على كل حال ، لغزا أكثر مما هي في الحقيقة ، وستبقى ، رغم جاذبيتها الشديدة ، مصدرا للخوف ، وسيبقى الحاجز النفسي قائما بينهما ، حتى ليبدو التعهر ، في بعض الاحيان ، أصعب من التمسك بأهداب الفضيلة .

ثم ان تبلور هذين النموذجين كليهما ، في قالب يوناني ، امر له دلالته ايضا . ولا تقتصر هذه الدلالة على زيادة الاتصال بين الادب العربي والآداب الغربية ، كما اشرنا من قبل ، بل تطبع الجو الحضاري العام كله . فمن الناحية السياسية كانت العلاقة بين الاقطار العربية ودول الاستعمار ، آنذاك ، تنحو نحو المهادنة . ففي المشرق سادت صيغة المعاهدات ذوات الاستقلال المشروط ، وفي المغرب سادت صيغة الامتزاج ، او الادماج ، أي اشراك الشعوب التابعة اشراكا محدودا في تنظيمات الدول السائدة ، فكانه نوع من تبعية الأطراف للمركز . يضاف الى هذا

المناخ السياسي ان الفجوة الحضارية بين العالم العربي ـ في مجموعه ـ وبين الغرب لم تكن واسعة كما كانت من قبل (وذلك بفضل النهضة العربية التي بدات تؤتي ثمارها) ولا كما اضحت اليوم . ومن ثم فقد كان « التعلم من الغرب » مطلبا ممكنا من الناحية العملية ، كما كان سائغا من الناحية القومية . وإذا بحثنا عن استراتيجية مناسبة للتعلم من الغرب ، فهل ثمة ما هو اذكى من الاتجاه الى الاصول ، اي الى الاساتذة الذين اخذ عنهم الغربيون انفسهم ، وهم اليونان ؟ وهكذا تبنى طه حسين الدعوة الى دراسة اليونانية واللاتينية في الجامعة ، وفي الوقت نفسه وضع توفيق الحكيم امامه نموذج الادب التمثيلي اليوناني وهو يعمل جاهدا لاقامة صرح ادب تمثيلي عربي .

١ ـ ٦

كان الاستقطاب (لعلها كلمة مبالغ فيها) الذي اصاب ثنائية « الروح والجسد » إيذانا بهدوء الفورة الرومانسية . وهكذا اخذ النموذج في الضمور ، حتى لم يبق من مقوماته الا صفة « الذاتية » . وبينما كانت الحرب تقترب من نهايتها ، وخلال السنوات التي اعقبتها مباشرة ، كانت العوامل الاجتماعية والثقافية تهيىء لتحول جديد في النموذج (او النموذجين) : اما النموذج الاول (الذي نحب ان نسميه النموذج الوثني ، وان لم نقصد بهذه التسمية معنى دينيا) فقد مال الى الصقل المفرط للشكل ، وكانت هذه هي ابرز صفاته ، اما من حيث الموضوع فقد عني بتصوير المراة في شتى اوضاعها الجسدية والنفسية (وتخصص في ذلك نزار قباني حتى اشتهر بانه شاعر المراة) . ففي تلك السنوات ـ كما يحدث دائما في اعقاب الحروب ـ اقبل الناس على المتع الجسدية ، وتحللوا من الاعراف الاجتماعية ، وساعد على ذلك ما كان يصل الى العالم العربي من اصداء الوجودية ، واعتقاد الكثرة من المتادبين انها تعني ـ فيما تعنيه ـ التحرر من قوانين الاخلاق . فهذا العامل الزمني اتاح لنزار قباني ومن حاولوا النسج على منواله ـ وكان نزار آنذاك شابا في اواسط العقد الثالث ، بينما كان علي محمود طه قد اخذ يدلف الى شيخوخة مبكرة ـ ان يتناولوا موضوعات العشق الجنسي في شعورهم بجراة لم يعرفها الشعر العربي الحديث في اي من عهوده السابقة . واذا تذكرنا ما قلناه عن النموذج في مقدمة هذا البحث ، خلصنا الى تقرير ان النموذج الذي طوره علي محمود طه ـ في هذا الضرب من الشعر الوجداني ـ بقي محتفظا بشكله و«طقوسه» لدى نزار قباني ، وان تغيرت مادته تغيرا محسوسا : فثمة فرق غير هين بين « شاعر الحب والجمال » الذي لم يكن يصف المرأة الا من الخارج ، و « شاعر المرأة » الذي حاول ان يتغلغل في مشاعرها : ولكن هذا الاختلاف لايحجب حقيقة أن النموذج في « القمر العاشق » او « راكبة الدراجة » يظل ماثلا في « من كوة المقهى » او « الى ساق » . ويمكن تعديد المقارنات .

وقد قدم نزار لديوانه الثاني «طفولة نهد» وقد صدر سنة ١٩٤٧ (قبل وفاة علي محمود طه بنحو عامين) بمقدمة شرح فيها مذهبه . وهو صورة من مذهب « الفن للفن » الذي عرفته الآداب الأوروبية في اعقاب المذهب الرومنسي ، ولكن غلب عليه الاسم الفرنسي « البرناسية » . ولم يكن في الحقيقة نقضا للرومنسية بل تاكيدا لبعض مبادئها ، وعلى راسها تقديس الشعر ، واستقلاله عن كل ضرب من ضروب المنفعة . ولعل اهم ما تميز به البرناسيون عن سابقيهم هو القول بان المتعة الخاصة التي يحدثها الشعر تنبع من خصائصه الشكلية لامن معانيه . وهم في هذا يلتقون مع الرمزيين الذين رأوا المجال الحقيقي للشعر في الايحاء بالمعاني الغامضة عن طريق الموسيقى والصور .

الى هنا لايضيف نزار شيئا الى ما يقوله انصار الفن للفن ، ولا يكاد يضيف شيئا الى آراء علي محمود طه حول الشعر وطريقة ممارسته له (اذا استثنينا قصائده القومية) ولكن نزارا يعلن بعد هذا آراء يخالف بها معظم القائلين

بتلك النظرية ، عائدا ـ في الحقيقة ـ الى حظيرة علي محمود طه الذي نجح ـ وخصوصا حين تغنى محمد عبد الوهاب ببعض قصائده ـ في ان يحقق لشعره درجة من الذيوع لم تتح لسائر معاصريه . بل ان نزارا يرفع هذه الخاصية في شعر استاذه الى مستوى المذهب . فهو يقول في ختام مقدمته :

هذه الاحرف لم اكتبها لفئة خاصة من الناس ، روضوا خيالهم على تذوق الشعر وهيأتهم ثقافاتهم لهذا . لا ، انني اكتب لاي (إنسان) مثلي يشترك معي في الانسانية ، وتوجد بين خلايا عقله خلية تهتز للعاطفة الصافية ، وللواحات المزروعة وراء مدى الظن .

اريد ان يكون الفن ملكا لكل الناس كالهواء وكالماء ، وكغناء العصافير يجب الا يحرم منها احد . [١١]

وهذه عبارات على بساطتها يمكن ان تدل على اشياء مختلفة : يمكن ان تعني ان الشاعر الذي ياتي باسلوب جديد يريد قارئا لم يتدرب ذهنيا ونفسيا على قراءة الشعر القديم ، لان العادات العقلية التي تنتج عن مثل هذا التدريب تحول بينه وبين تقبل الاسلوب الجديد . ولهذا قال اليوت ايضا انه يفضل قارئا لاعهد له بالشعر . ولكن عبارات نزار يمكن ان يفهم منها ايضا ان الشاعر يجب الا يشق على قارئه ، بل يكفيه ان يتحسس طريقه الى تلك الخلية التي تهتز للعاطفة الصادقة من خلايا عقله . والدعوة الى سهولة الفن دعوة خطرة ، لأن الفن الجدير بهذا الاسم لايحقق متعته الخاصة الا بنوع من إعادة تنظيم المشاعر . وعمل كهذا لايتم بدون مجهود من المبدع والمتلقي معا .

والبرناسية والرمزية كلتاهما تسعيان الى التعبير عن مشاعر يصعب التعبير عنها بالكلمات . ولهذا فان جمهورهما محدود . ولكن من الممكن ان يستغل شاعر بعض تقنياتها ـ ولا سيما في مجال الموسيقى ـ ليحدث في شعره نوعا من الجمال الظاهري الذي تقنع به غالبية القراء . وقد كانت « فلسفة » نزار عن « الشعر لكل الناس » تدفعه للسير في هذا السبيل . وهي التي ميزته عن معاصريه . إذ كان الفرق بينه وبين من سبقه من الرومنسيين ومن واكبه او تلاه من الواقعيين أنه غير مثقل بفلسفة اخرى ، وغير معني بصراع داخلي يحاول بواسطة الكلمات ان يبرزه من خفايا الشعور . (لايعرف عنه انه فكر في الكتابة للمسرح) . لهذا استطاع ان يحقق ما تمناه من ذيوع شعره بين عامة القراء ، وان كانت الفئة التي اثر فيها أعمق التاثير هي اولئك الشواب والشبان الذين يمكنهم شراء دواوينه . فقد كان يعطي قراءه ـ بالضبط ـ ما يرغبون فيه ويفكرون فيه . كان شعره العاطفي ضربا من المناوشة او المهارشة ، وكان شعره القومي ، كما سمى احدى قصائده « هوامش » او تعليقات لاتختلف عما يرددونه في احاديثهم الا بالقالب الشعري المنغم والمثير . وربما كان هذا ـ بالفعل ـ هو كل ما يريده نزار ، وكل ما يستطيع تحقيقه حسب اعتقاده .

اما النموذج الرومانسي الثاني ـ وهو ذلك الذي غلبت عليه المثالية ـ فقد دفعه محمود حسن إسماعيل نحو التصوف (الذهني) . وقد نشر ديوانه الأول « أغاني الكوخ » عندما كانت الرومنسية في قمة ازدهارها (١٩٣٥) . وكان الخط الجديد الذي أضافه الى النموذج الرومنسي هو تصوير بؤس الفلاح في صعيد مصر وسط سخاء الطبيعة . ولم يكن الموضوع نفسه جديدا كل الجدة ، فلشفيق المعلوف ـ مثلا ـ قصيدة صور فيها شقاء الفلاح اللبناني ايضا . ولكن صاحب « اغاني الكوخ » لم يصور مأساة الفلاح من الخارج بل عبر عنها كفلاح يملك وعي شاعر ، فتوارت

(١١) صالح جودت . ناجي ، حياته وشعره . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، المقدمة .

اثنينية « المادة والروح » خلف اثنينية « الانسان والطبيعة » : الطبيعة حرة ممراح تمتلىء زهوا بالحياة وتصلي حمدا للخالق ، والانسان اسير الكوخ مع ثوره وحماره وكلبه ، لايعرف السعادة الا في الاحلام . ولكن يجمع بينهما التوجه الى الله . لعل وصف التناقض المادي بين ثراء الارض وفقر العاملين عليها كان ملهما لبعض الشعراء الواقعيين من بعد ، اما محمود حسن اسماعيل فقد اوغل في مشاعره الباطنية ، ونضح شعره في الاربعينيات بمرارة الياس وسوء الظن ، فبعد انغام الحب المثالي الطاهر العفيف تسللت الى قيثارته نغمات اخرى نسمع فيها صراخ الجسد ، وان لم تلحقه باللذيين لانها تقترن دائمات بعذاب الشك ونوع من الاستسلام للقدر . فنسمعه يقول من قصيدته « ليل وريح وحب » :

سعير دمي بكفيك
تضرع والهاً يبكي
وجاء لنور عينيك
يذيب مرارة الشك
أذيبيها . . . أذيبيني
. . . . . .
دعي ايامنا تجري
بما تهوى من الامر
فإن الطير لايدري
خطا الصياد للوكر
فهاتي الحب واسقيني
. . . . . .
على شفتيك انهار
محرمة واثمار
وابريق وخمار
فمالك لاترويني ؟

ويعصف به الشك اكثر، فلا يعرف نشوة سوى نشوة الجسد ، ولكنه لايزال يفكر في الله :

ظمئت الى الله يـومـا فلم   أجد خمرتي غير هذا الجسد

ويبدو ان عذابه الروحي كان اقسى من ان ينهنهه بهذه الطريقة . وقصيدة « نهر النسيان » تعبير بالغ الغرابة عن هذا العذاب . . فقد شخص النسيان«شيخا اقدم في الوجود من آدم ، وابقى من يوم الحشر نفسه » ولا ندري ان كان « النسيان » نعمة او نقمة .

قال اقبل ، فكم بدنياك صرعى   شربوا من يدي رحيق الحنان

ولكنه يقول ايضا :

مـر بي آدم قـديـمـا فـأومـا   ت اليـه بطرف هـذا البنان

فسقى قلبه من النهر كأسا وتلاشى عن اعيني في ثوان
واذا بي اراه يهتك سر الخلد في غير هدأة او توان

وكأن الشاعر يشير الى الآية الكريمة : « ولقد عهدنا الى آدم من قبل فنسي ولم نجد له عزما » . ولكن هذا النسيان ، وهو اصل بلاء البشرية كلها ، لا يتفق مع السلوان الذي يوعد به الشاعر . وكأنه انما صور النسيان بتلك الصور القبيحة ، والقوة الهائلة ، ليجعله طاغية آخر ، لا يملك الانسان الا ان يستسلم له ، شاء ام ابى ، كانت في ذلك سعادته ام كان فيه شقاؤه .

ثم يكون التطور الاخير اشبه بالبداية التي انطلق منها الشاعر . لقد عاد الى رحاب الله ، ولكنه لم يستطع ، في هدوء الشيخوخة ، ان يقدم التجربة الصوفية في توهجها الذي لايمكن التعبير عنه من خلال الصور ، بل قدمها ـ غالبا ـ في صورة تقريرية لاتختلف الا من حيث المصطلح عن اكثر الشعر الصوفي المأثور (وعلى راسه تائية ابن الفارض المشهورة) . يقول محمود حسن اسماعيل في قصيدته نهر الحقيقة :

وجودي حقيقة
وذاتي حقيقة
واني على الارض طير يغني . . حقيقة
ونور الحقيقة سر الحياة وسر الامل
ومن لم يسر في ضياه
سيمشي ويمشي
ولو داس خد الجبل
وشق الرياح بجن الخيال
ووهم المحال وحلم الازل
سيمشي ويمشي
ويلقي عصاه اخيرا على ترهات الفشل !

لاتغرنك الاستعارات التي دعم بها الشاعر المعاني المجردة ، على طريقة الخطباء ، فان العبرة بالتجربة ذاتها ، وهي عقلية باردة .

هل نقول اذن إن (النموذج الرومنسي) قد انهار وتفتت ، عندما انتهى الى شعر جماهيري لايقدم رؤية جديدة ، أو شعر صوفي تقريري خال من نبض التجربة الذاتية ؟

لنعد الى فكرة « النموذج » نفسها . إن « النموذج » ، من حيث هو نتاج ثقافي جماعي ، يختلف عن « النزعة » التي هي ميل انساني . فالنزعة الرومنسية اصيلة في الانسان ، من حيث ان الانسان جسد وروح ، ومن حيث انه لايكف عن التساؤل عن معنى وجوده ، ومن حيث إن الوجدان يمثل القوة المحركة في حياته ، وإن الخيال يشكل

جانبا كبيرا من نشاطه العقلي ، ومن حيث إن ثمة ارتباطا بين بعض هذه العناصر وبعض ومن ثم فإن النزعة الرومنسية لابد أن تبقى موجودة بشكل أو بآخر . ولكن « النموذج » الرومنسي ، من حيث أنه شكل معين من اشكال الوعي ، يمكن ان يبقى مسيطرا خلال حقبة تاريخية معينة ، ويمكن ان يستمر كطقوس او مصطلح شعري مع تغير محتواه ، كما يمكن أن يتوارى أو يختفي اختفاء تاما ليحل محله شكل آخر من أشكال الوعي .

بناء على ذلك يمكننا القول إننا لم نعد نعيش في عصر الرومنسية ، وإن الذي نشهده من بقاياها لم يعد يحمل شيئا يستحق الذكر من خصائص النموذج الرومنسي . ولكننا لانكون قد فرغنا من امر الرومنسية حين نطوي الكلام عن نموذج الوعي الرومنسي ، أو نماذجه . فالتراث الذي يخلفه نموذج شعري ما للعصور التالية ليس الوعي ـ الذي يتغير بتغير الظروف ، ولا المصطلح الخاص ـ الذي يتبع الوعي ـ ولكنه اللغة الشعرية ، فهذه تمتد عبر النماذج والمصطلحات ، وتتغير طبقا لمنطق خاص بها .

١ ـ ٧

وفي أمر اللغة ، ينبغي أن نضع في اعتبارنا اختلاف المستويات . فالقضية التي أثيرت مرة بعد مرة ، ونسب اليها الحظ الاوفى من الاهمية في لغة الشعر ، وهي قضية الوزن والقافية ، هي في نظرنا أقل قيمة من العلاقة بين مفردات اللغة ، والعلاقة بين متطلبات اللغة القياسية في امتداد الجملة وايقاعها ومتطلبات اللغة الشعرية في ذلك .

لقد كتب أمين الريحاني منذ اوائل هذا القرن شعرا منثورا . وواصل جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، ومي زيادة هذا الضرب من الكتابة ، ومن الطريف أن المحافظين لم يأبهوا له كثيرا لأنهم عدوه ضربا من النثر ، ولم يبدأ النقاش الحاد حوله الا حين مارسته جماعة « شعر » في أوائل الستينيات تحت اسم « قصيدة النثر » وكانت الثورة على القافية سابقة للثورة على الوزن البيتي . فذهب ميخائيل نعيمة الى أن القافية ليست عنصرا ضروريا لموسيقى الشعر (وإن اعترف بالوزن) . وذهب العقاد إلى مثل هذا الرأي ، معلنا أن التجديد في الأوزان حق مشروع لشعراء المدرسة الحديثة . ثم ظهر شعر التفعيلة واشتد الخصام حوله وفتح الباب لدراسات كثيرة حول موسيقى الشعر ، إلا ان هذه الدراسات بقيت محصورة في دائرة الأوزان العروضية ، ولم يتسع مفهوم الايقاع ليشمل توزيع المعنى على الالفاظ ، مع أن احدى الحجج التي ساقها رواد التفعيلة كانت تتعلق بالمعنى . [١٢]

والذي نلاحظ أن التجديد الحقيقي في لغة الشعر بدأ من النسج اللغوي ولم يبدأ من القالب العروضي للقصيدة . هذه الملاحظة تفسر لنا النجاح السريع الذي حققه « الشعر المنثور » والقصص الشعري (مثل قصص جبران) في التعبير عن الوعي الرومنسي الناشىء فقد كان التصرف في النسيج ميسورا اذا أهمل القالب . واغلب الظن أن الشعراء عانوا طويلا قبل أن يطوعوا اللغة الشعرية الرومنسية للنظم العروضي ، حتى توصلوا عن طريق المحاولة والخطأ ، ودون أن يكوّنوا نظرية واضحة عن ايقاع الشعر ، إلى لغة اكثر طواعية ولينا ، بحيث أمكنهم ان ينطلقوا في التعبير عن ذواتهم بحرية لاتتوفر للغة الشعرية الكلاسية .

(١٢) مقالة ميخائيل نعيمة في « الغربال » بعنوان « الزحافات و العلل » . تقدمة العقاد لديوان المازني ، الجزء الأول ـ مقدمة نازك الملائكة لديوانها الثاني « شظايا ورماد » .

ولتوضيح ذلك نعيد القارىء الى قصيدة عبد الرحمن شكري « حلم بالبعث » ، وقد أوردنا معظم أبياتها . لقد نجح الشاعر في نظم قصيدة متسلسلة المعاني ، أي ان ثمة موضوعا واحدا ، له بداية ووسط ونهاية ، موزعا على ابيات القصيدة . وهذا اقصى ما يسمح به النظم الكلاسي من الترابط ، وهو يحقق مطلب الوحدة ، ولكنه لايحقق مطلب التدفق الوجداني ، وهو السمة الاولى من سمات النموذج الشعري الرومنسي ، في جانب التعبير . لهذا لم يكن غريبا أن يبدو لنا الشاعر ، من منظور عصرنا ، وكأنه قفز فوق الرومنسية ليصبح تعبيره اقرب الى السيريالية الاكثر تركيزا ، لا اعني بذلك ان الشكل وحده قاد الشاعر نحو التعبير السيريالي ، بل ان اسلوبا معينا في الصياغة ناسب لونا من الشعور . وعلى العكس لم ينجح الشاعر نفسه في مطولته « كلمات العواطف » ولا في قصيدته القصصية « نابليون والساحر المصري » اللتين نظمهما بالشعر المرسل ، لأن الانطلاق العاطفي والتعقيد القصصي كليهما يستلزمان نسجا شعريا غير مقطع بنهايات الاوزان ، ولو لم تكن مقفاة . ولعل محاولات محمد فريد ابو حديد لكتابة نظم مرسل غير مقطع الى ابيات كانت ادنى الى النجاح ، ولو ان اصل الفكرة ــ وضع نظام الشعر المرسل الانجليزي على نسج البيت العربي ـ كان خطأ من اوله .

بخلاف ذلك ، استطاع علي محمود طه أن يطوع النظم البيتي الموحد القافية للنموذج الرومنسي حين غير في نسيج الابيات بحيث اتصل النظم لغويا ــ لامعنويا فقط ــ من اول القصيدة الى آخرها ، وذلك في قصيدته « أغنية ريفية »

واذا داعب الماء ظل الشجر	وغازلت السحب ضوء القمر
ورددت الطير أنفاسها	خوافق بين الندى والزهر
وباحت مطوقة بالهوى	تناجي الهديل وتشكو القدر
ومر على النهر ثغر النسيم	فقبل كل شراع عبر
واطلقت الارض من ليلها	مفاتن مختلفات الصور
هنالك صفصافة في الدجى	كأن الظلام بها ما شعر
أخذت مكاني في ظلها	شريد الفؤاد كئيب النظر
امر بعيني خلال السماء	وأطرق مستغرقا في الفكر
أطالع وجهك تحت النخيل	واسمع صوتك عبر النهر
الى أن يمل الدجى وحدتي	وتشكو الكآبة مني الضجر
وتعجب من حيرتي الكائنات	وتشفق مني نجوم السحر
فأمضي لأرجع مستشرفا	لقاءك في الموعد المنتظر

فالقصيدة الاغنية جملة واحدة شرطية ، الا ان كلا من جملتي الشرط والجواب تفرعت منها جمل معطوفة وجمل ذوات محل واشباه جمل متعلقة بالنوعين السابقين . وهكذا سقطت الاسوار بين الابيات ، وتحقق للقصيدة الانسياب الذي تتنامى لديه العاطفة ، ولم تعد القافية سوى ضابط ايقاعي يكمل تاثير الوزن . تم هذا كله في داخل نظام البيت ، ولكنه لم يكن ليتم في قصيدة اطول . وإذ لم يلق نظام الشعر المرسل قبولا (للسبب الذي ذكرناه آنفا) فقد

جرب نظام المقاطع ، على نسق المقاطع في النظمين الانجليزي والفرنسي (strophes , stanzas) واستعمله المهجريون ـ على الخصوص بكثرة ، كما استعمله المازني في عدد قليل من القصائد ، وكذلك فعل العقاد في دواوينه الاولى (وقد اوردنا فيما سبق مقاطع من قصيدته « ترجمة شيطان ») ثم توسع فيه بعد . اما شعراء « ابولو » فقد أصبحت المقطوعة هي اسلوب النظم المفضل لديهم .

وإذا تاملنا هذا النوع وجدنا المقطَع قد حل محل البيت ، الا انه يمثل دفقة شعورية واحدة ، يطول فيها نفس الشاعر ، فاذا استنفدت قوتها (والملل شعور ينتاب الرومنسيين كثيرا) انتقل الى مقطع ثان ، ذي قافية مختلفة ، محتفظا بالوزن نفسه في اكثر الاحيان ، مع امكان جزئه او شطره ، ليساعده على البقاء في الجو النفسي للقصيدة . وربما بنيت القصيدة على المراوحة بين قافيتين أو اكثر ، او بين بحرين مختلفين . ولعل الرومنسيين ، الذين اصبحوا يستمعون الى الموسيقى الاوروبية ، أرادوا أن يحدثوا في شعرهم نوعا من تعدد النغم (البوليفونية) ليعبروا عن العواطف الاكثر تعقيدا ، او ليكون زيادة في تميزهم عن النظم الكلاسي الذي يلتزم وزنا واحدا .

وهكذا كان تجديد الرومنسيين في الأوزان متمما للنموذج الرومنسي في التعبير ونابعا من نموذج الوعي الرومنسي ، ولم يكن مقصودا لذاته غالبا . وما قلناه عن ظاهرتي التدفق والملل وعلاقتهما بالقوالب الموسيقية له اصل ونظير في الخيال الرومنسي ، واثره في اختيار المفردات وتكوين الصور . فالخيال الرومنسي يتجاوز احكام المادة وحدودها ليجمع بين الشيئين المتباعدين في ظاهر الحس المتجاورين في الشعور . فأنت ربما تر ت قصيدة « اغنية ريفية » دون ان تنتبه الى ان فيها عددا وافرا من تلك « الصور البيانية » التي يدرب معلمو البلاغة تلاميذهم على استخراجها من الابيات ، وذلك لان الصور التي في القصيدة تسبق الى شعورك دون ان تمر بحواسك . فهناك ـ باصطلاح علم البيان ـ استعارات كثيرة ، قد يحددونها بانها مكنية ، ولكنهم يكونون اقرب الى الصواب اذا سموها تشخيصا . وهذا التشخيص يمتد في القصيدة من اولها الى آخرها . فالشاعر يعيش بحبه في احضان الطبيعة ، مثلما يود هو ان يكون ، محبا ومحبوبا . ولكنه يأوى الى هذه الصفصافة الوحيدة ، وهنا ينتقل الخيال من التشخيص الى التجسيم الذي عبر عنه الشعراء القدامى بالطيف :

اطالع وجهك تحت النخيل وأسمع صوتك عند النهر

ويحدث الانقلاب : فقد اصبح الشاعر ـ فجأة ـ غريبا على الطبيعة ، في تلك الساعة المتأخرة من الليل ، حين سكن كل حبيب الى حبيبه ، فهي تنظر اليه في دهشة تقرب من الفزع . إنه « القريب البعيد » ، من الطبيعة ومن المحبوبة في الوقت نفسه ، وهذه الحالة من الانس ـ الاستيحاش ، أو الشوق ـ الانكماش سمة من سمات الوعي الرومنسي يجسمها الخيال في مراودة البعيد ، والتطلع الى مالاينال .

والشاعر الرومنسي يتوقى التعبيرات الثابتة (الرواسم) لأنها تحيل المفردات الى حجارة ميتة ، وهو يريدها نابضة بالحياة ، متوهجة بحرارة الانفعال . ومن ثم يعمد الى تغريب الالفاظ عن امكنتها المألوفة ووضعها حيث يملي عليه خياله . فتشبيه الليل بالبحر ، او الشعر بالليل ، قد يجره الى مشاعر زائفة ، ولكنه ربما أصغى الى إحساسه الخاص ، فخرج من حظيرة التقليد الى افق رحب من التعبير المباشر عن تجربته النفسية حين يشبه الشعر بالبحر ، او بشلال ، او بجناحي طائر.وهوطالما يشكو من طول الليل او يصف جثومه على الانفاس ، او سوقه للهموم ، ولكنه عنده غالبا مأوى ، ومعبد وصديق ، لأنه يهرب اليه من ضغط الحياة الاجتماعية ، وينفرد بذاته ، ويعيش مع احلامه . والشاعر الرومنسي لايشبه الخد بالوردة ولكنه قد يشبه النهد بالزهرة . فهو يبحر بين صخرتين : صخرة التقليد وصخرة الابداع المصطنع في تصيد التشبيهات وحوك الاستعارات . ومطلبه وهجيراه : الصورة التي تجمع بين الجدة والغريب من الشعور . وكثيرا ما يوقعه ذلك في السهولة المفرطة ، او العاطفية المائعة ، حين يقبل اول ما يسمح به خاطره ، ولو كان تعبيرا مقاربا عن شعور غائم . فليس من السهل ان يكون المرء « تلقائيا » ، اي صادقا مع شعوره ، لأن مثل هذا الصدق يقتضي منه ان يرفض ما يخطر له « تلقائيا » من العبارات الجاهزة . والتمييز ــ في الممارسة العملية ــ بين هذين النوعين المختلفين من التلقائية جهد قد يعطل طاقات الشاعر . وهكذا لم تكن الرومنسية تتحرر من الرواسم القديمة ــ جزئيا على الاقل ــ حتى أصبحت لها رواسمها الخاصة ، ولاسيما أنها آثرت موضوعات بعينها ، وتمسكت بنظرة خاصة للطبيعة والمرأة . فالزورق والشراع ، والسفينة ، والملاح ، والشاطىء ، والسراب ، والصحراء ، والظلال ، والضباب ، والغيوم ، والنجوم (دموع الليل) ــ تلك امثلة من الصور التي تتكرر في الشعر الرومنسي وتتشابه دلالاتها حتى تمل . ولذلك فقد تبين للرومنسيين ان لب المشكلة يكمن في اساليب البيان نفسها ، في ان المعنى يكسى تشبيها او استعارة ، وبذلك يصبح التشبيه او الاستعارة في الحقيقة فضولا ، وتقتصر وظيفتها على التوضيح او التحسين ، او المبالغة ، الخ . تلك الاغراض التى ذكرها البيانيون ، وهي اغراض خطابية ، لاعلاقة لها بالتعبير . فكان الحل إما مد ابعاد الصورة وإضافة بعد جديد اليها ، وهو التشخيص ، وإما « تطهير » الشعر من الصور ــ الفضول . ولا شك أن هذا الحل الثاني كان يتطلب جرأة وصرامة . وقد كان ينفرد به ابو القاسم الشابي ، وتعرض للنقد بسببه [١٣] فهو في الكثير من شعره يبري الصورة بريا ، او يستغني عنها جملة ، معتمدا على تكديس الاسماء والصفات . يقول مثلا في قصيدة « تحت الغصون » :

هاهنا في خمائل الغاب	تحت الزان والسنديان والزيتون
أنت أشهى من الحياة وأبهى	من جمال الطبيعة الميمون
ما أرق الشباب في جسمك (م)	وفي جيدك البديع الثمين
وأدق الجمال في طرفك الساهي	وفي ثغرك الجميل الحزين
وألذ الحياة حين تغنين	فأصغي لصوتك المحزون

(١٣) عبدالقادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٨ . ص ص ٤٠٩ ـ ٤١٠ .

وأرى روحك الجميلة عطراً	ضائعا في حلاوة التلحين
قد تغنيت منذ حين بصوت	ناعم حالم شجي حنون
نغما كالحياة عذبا عميقا	في حنان ورقة وحنين
فإذا الكون قطعة من نشيد	عُلُوي منغم موزون
فلمن كنت تنشدين ؟ فقالت	للضياء البنفسجي الحزين
للضباب المورّد المتلاشي	كخيالات حالم مفتون
للسماء المطل ، للشفق السا	جي لسحر الأسى وسحر السكون

وتمضي القصيدة على هذه الوتيرة : خيط نحيل من التشبيهات والاستعارات انتظم فيه عدد وفير من الأسماء والصفات ، التي تتكرر بكثرة ، أو تتقارب معانيها . مثلا : « ناعم حالم شجي حنون » ، « في حنان ودقة وحنين » ، « كخيالات حالم مفتون »، « لسحر الأسى وسحر السكون » . . . بل قد يقع الشاعر في عيب الايطاء : الحزين ، المحزون ، الحزين مرة أخرى . كل هذا حول تشبيهين قريبين وإن كانا مبهمين : تشبيه روح المحبوبة بالعطر ، وتشبيه غنائها بالحياة .

أما الحيلة الأولى ـ مد أبعاد الصورة وإضافة بعد التشخيص اليها ـ فهي أكثر شيوعا ولها أشكال كثيرة : فقد يؤلف الشاعر بين عدد من الصور ، وكأنه موسيقي يوزع لحنا . وقد رأينا مثالا من ذلك عند علي محمود طه في « أغنية ريفية » . وقد يتمهل الشاعر في عرض تفاصيل الصورة الوصفية ، وكأنه مصور يرسم لوحة عريقة ، كما فعل علي طه أيضا في « حانة الشعراء » . وقد يعمق الصورة حتى يحولها الى رمز أو شبه رمز ، كما فعل إبراهيم ناجي بصورة البحر في قصيدته « خواطر الغروب » و الشابي بصورة المساء في « المساء الحزين » . ولكن أحق القصائد التى رأيناها بهذا الوصف هي قصيدة « نهر النسيان » لمحمود حسن إسماعيل .

على أن هذين الأسلوبين كليهما ينطويان على خطر واضح : وهو الخروج عن حدود التدفق الوجداني والخصوصية في التعبير ـ وهما ألزم صفات الأسلوب الرومنسي ـ الى نوع من الترهل لا يتفق مع كثافة اللغة الشعرية . وهكذا سار تحلل الأسلوب الرومنسي جنبا الى جنب مع تحلل الوعي الرومنسي . وكان أهم ما حاولت البرناسية تحقيقه ـ في عمرها القصير . هو الخروج باللغة الشعرية من هذه الحالة ، فعمدت الى اختزالها اختزالاً ، حتى أصبحت القصيدة كلمات لا تجاوز ـ لو جمعتها ـ بضعة أبيات ولكنها نضدت تنضيدا ، وقصرت سطورها تقصيرا ، وتولت القوافي مهمة التقطيع الموسيقى ، فقولنا « لو جمّعتها » افتراض ليس إلا ، لأن القصيدة أصبحت دندنة ، والسطر ـ وربما تألف من كلمة أو كلمتين ـ صورة كاملة أو خطًا في صورة ، لمسة فرشاة أو رنة وتر . أصبح للكلمة الواحدة وزن ـ ووزن .

اليك قصيدة « قم » لسعيد عقل ننقلها كاملة :

بأيِّما أحمر . . .

كالنار ، كالوهلة ،

كمشتهى القبلة

خط الفم المبتكر الأنور ؟

من أيما زنبق

(قطِّف بالخمس

من مرجة الشمس)

صيغ سنى الضحكة والرونق ؟

تراه ـ ما تراه ؟

طرفة لون

سكرة من يراه

حدود هذا الكون ؟ . . .

في أيما مرمر

كالدر ، كالرؤيا ،

نقشت لي دنيا

دنياي ، فتَّحتِ فما أحمر ! . . .

هذا فن مترف . نحن نرجع أن نزار قباني تدرب في محترف البرناسية ، ولكنه لم يلبث أن أخذ منها ، ببراعة ، ما يلزمه ليكون شاعرا جماهيريا ، ولم يكن لديها ما تعطيه إياه سوى مذاق الكلمة الأنيقة المرهفة ، ولو كانت كلمة دارجة . ولم يكن وراء ذلك « رؤية » تقدمها البرناسية لنزار أو لغيره .

وعلى العكس من ذلك كانت حركة شعر التفعيلة ، التي بدأت ترسخ أقدامها منذ أواخر الأربعينيات ، نتيجة طبيعية (وليست رد فعل) للنثرية الفضفافة التي أفسدت الشعر الرومنسي في آخر عهده . فقد جعلت المعاني هي

المتحكمة في النظم ، فأعادت القيمة التعبيرية للشعر ، وهيأته لتقبل أفكار جديدة ، واقتحام ميادين جديدة ، وجعلت تصوغ إيقاعاتها الخاصة التي لا تقل تأثيرا ـ وان اختلف نوع التأثير ـ عن إيقاعات شعر البيت .

٢ ـ ١

فكرياً ، رأينا النموذج الرومنسي الذي يبزغ في أوائل هذا القرن ، وقد بدأ في الضمور عند أواسطه ، وحلت محله سطحية في الشعور تؤذن بالحاجة الى نموذج جديد ، وتعبيرا أصبحت لغة الشعر مزيجا من النثرية والتأنق الفارغ ، كانت الأربعينيات فترة من الهمود ، كتم العالم العربي خلالها أنفاسه ، إذ كان الصراع العالمي يدور من حوله وهو أضعف من أن يشارك فيه بفكر أو عمل ، الا ما يُفرض عليه من تأييد ومساندة . ولكن تصفية الحسابات ، التي أعقبت هذه الحرب كما أعقبت التي سبقتها ، وكما تعقب الحروب عادة ، أيقظت النائمين ، ولا سيما وقد جاءت على آثارها نكبة فلسطين . وكان مما امتازت به هذه الحرب عن كل الحروب السابقة أن الصراع الايديولوجي ، الذي غذاها ونماها ، استمر بعدها ، كما استمر التسلح معتمدا على تقدم تكنولوجي متسارع ، ولا سيما في مجال الذرة . من هنا امتزجت محاولات الشعوب الصغيرة التي أخذت تطالب بحقوقها من خلال المنظمات العالمية ، كما فعلت غداة الحرب العالمية الأولى من خلال مؤتمرات الصلح ـ امتزجت بضغوط الصراع العالمي ومناورات الحرب الباردة . في هذه الظروف ولد الوعي الجديد ، الذي يمكننا أن نسميه بكثير من التعميم وشيء من التسامح ، وعيا واقعيا .

وكما أسلفنا في مستهل الحديث عن الرومنسية ، لابد أن يستند الوعي الى نظرة كونية ، ولو غير واضحة ، نظرة تبدأ من ملاحظة طرفين متعارضين ، أو تقابل ثنائي . واذا كانت الثنائية التي استندت اليها الرومنسية ـ كحركة أدبية عالمية ـ بتأثير من تقدم العلوم المادية وظهور الصراع بين العلم والدين خلال القرن التاسع عشر ، يضاف الى ذلك ـ بالنسبة للعالم العربي ـ بدء النهضة الشعبية ، اذا كانت الثنائية التي استندت اليها الرومنسية نتيجة لهذه الظروف هي ثنائية المادة والروح ، فإن هذه الثنائية لم يعد لها مكان وسط ثنائيات كثيرة جديدة وملحة : ثنائية التقدم الشامل أو الدمار العالمي ، ثنائية الأخوة الانسانية أو الاستغلال البشع ، ثنائية القومية والعالمية ، ثنائية الحرب والسلام ، ثنائية الغنى والفقر (على مستوى الشعوب وعلى مستوى الطبقات) الخ . ونستطيع بشيء من التأمل أن نرجع هذه الثنائيات ، ما ذكرناه منها وما لم نذكره ، إلى أصل واحد : وهو ثنائية الأنا والآخر ، أو الذات والعالم ، وهي الثنائية التي تكمن وراء المدارس الفكرية المعاصرة على اختلافها : من الليبرالية الحديثة إلى الوجودية إلى الماركسية ..إنها ثنائية تنطوي ، في جميع صورها ، على نوع من الحوار مع الواقع . ولذلك فإنها تعد « واقعية » وان اختلفت نماذجها الفكرية أحيانا ، وقد تتداخل أو تتمازج .

والنموذج الذي غلب على الواقعية العربية طوال الخمسينات هو نموذج « الواقعية القومية »[١٤] . ومن الجلي أن

(١٤) التسمية لأنور المعداوي في كتابه : « علي محمود طه الشاعر والانسان » . ص ٧٩ وما بعدها .

قصائد الواقعية القومية كانت نتاج المناسبات . ولكنها اختلفت عن شعر المناسبات التقليدي بأنها عبرت تعبيراً قويا عن شعور الانتماء . فالشاعر مشترك في المعركة . وكونه مشتركا بشعره فحسب لا يقلل من قيمة هذا الاشتراك . فقد أصبح من المسلم به لدى هذا الجيل من الشعراء (وربما بتأثير الالتزام الوجودي ، أكثر من النظرية الماركسية في الفن) أن الفن سلاح في المعركة . ولقد كان لديهم كل الحق في ذلك . ألم تكن « المعركة » في تلك الفترة ، أساسا ، معركة بيانات و « مواقف » و « مؤتمرات » و « خطب » ؟ وما دام الشاعر مشتركا في المعركة فهو لايصفها من خارجها (كما وصف علي محمود طه ـ مثلا ـ معركة ستالينجراد) بل يتكلم بلسان الـ « نحن » عن الـ « هم » . ومن الصعب أن نحدد بداية لهذا الوعي الواقعي المنتمي . فهو في شعرنا الحديث يظهر واضحا لدى حافظ ابراهيم مثلا . وهو راسخ الجذور في الشعر الحماسي القبلي قديما . والفرق بين هذه الأنماط الثلاثة لا يرجع الى النموذج الشعري ذاته ، بل الى نوع الانتماء . وقد نعد « وطنيات » أبي القاسم الشابي و « قوميات » علي محمود طه بدايات لتخلق النموذج الواقعي الجديد . وإذا كنا نجد هذا النموذج لدى الشعراء الذين تمسكوا بالاشتراكية العلمية مذهبا في الفكر والسياسة ، وبالأسلوب الواقعي طريقة في التعبير ، قد تباعد عن شعر الحماسة القديم الى حد كبير ، فمازلنا نجد الطابع الحماسي واضحا لدى شعراء يعدون أنفسهم قوميين فقط .

ومما تجدر ملاحظته أن عودة الشكل « الطقوسي » للشعر القديم في قصائد الواقعية القومية (ولا سيما عند علي محمود طه ، كما يظهر من المقارنة بين هذه القصائد وبين شعره العاطفي) تدل على أن « النموذج » السحري القديم لم يزل راسخا في النفس العربية لا يتطلب إلا مادة مناسبة كي ينتفض حيا من جديد . وتدل الاختلافات الشكلية بين الطائفة الجديدة من شعراء الواقعية القومية وأولئك الذين ظلوا متمسكين بالنموذج القديم على أن ثمة نموذجا حديثا يحاول أن يخلق . ولقد كانت مشكلة الوعي القومي العربي المعاصر عموما ـ ولا تزال ـ هي مشكلة الجمع بين الحماسة القومية التقليدية وبين الواقعية العلمية التي تنتمي الى روح العصر . ولا شك أن كثيرين يمكن أن يقبلوا مفهوم « الواقعية القومية » ، ولكنهم يعترضون على مفهومنا الواسع للواقعية ، القائم على اثنينية الذات والعالم ، باعتبار أن هذا المفهوم يشمل جميع المذاهب الفكرية ، لا الواقعية وحدها . ويحتجون بأن الواقعية ـ كمذهب في الفكر والفن ـ لم تظهر الا في إطار النظرة العلمية إلى الكون . ونحن لا نسلم بأن اثنينية الذات والعالم ـ كحقيقة ظاهرة في الوعي ـ تتسع لجميع الاتجاهات الفكرية . فهناك اتجاهات يسيطر عليها البحث في الذات ، وهي تلك التي نسميها رومنسية أو صوفية ، واتجاهات أخرى يسيطر عليها البحث في العالم ، وهي التي نسميها علمية أو مادية أو دجماطيقية (وتشمل بعض الاتجاهات الدينية) . وإنما سمينا هذه الأخيرة « واقعية » أيضا (وقد أطلق اسم الواقعية في العصور الوسطى على اتجاه ديني دجماطيقي) فلن يكون لنا الحق في إطلاق الاسم نفسه على اتجاه في الأدب والفن ، لأن الأدب والفن لا يخلوان أبدا من جانب ذاتي .

ولكننا نسلم بأن هناك فرقا واضحا بين الاتجاه الواقعي الحماسي والاتجاه الآخر ، الذي يمكننا أن نصفه بأنه « موضوعي » (وكلاهما داخل تحت مسمى الواقعية القومية) . هناك ـ مثلا ـ فرق واضح في النموذج الشعري ـ

رغم وحدة الموضوع وتشابه المعاني ـ بين هذه الأبيات من قصيدة « أحرار وعبيد » للشاعر العراقي هلال ناجي ، وبين القصيدة الحرة التي تليها لعبد الوهاب البياتي :

أخي اذا ما تجافى الصراع ... مهازيل خيرهُم الأنذل
وبان من المرخصون النفوس ... ومن بخلوا بعدما طلبوا
ومن همه الشهوات الرخاص ... ومن همهم عالم أفضل
ومن نوروا لتسير الجموع ... كما ضوأت شعل تشعل
ومن نصروا الفكر في محنة ... تضاءل من هولها المعضل
ومن كتموا الآه في مهدها ... مخافة أن يشمت العذل
فعانق أخاك على أينه ... كما عانق الجدوَل الجدول

إلى إخواني الشعراء

يا إخوتي الحياة

أغنية جميلة ، وأجمل الأشياء :

ما هو آت ، ما وراء الليل من ضياء

ومن مسرات ومن هناء

وأجمل الغناء

ما كان من قلوبكم ينبع ، من أعماق

شعوبنا الراسخة الأعراق

وأرضنا الطيبة الخضراء

فلتلعنوا الظلام

وصانعي المأساة والآلام

ولتمسحوا الدموع

وتوقدوا الشموع

في وحشة الطريق للإنسان

يا إخوتي الحياة

أغنية جميلة ، مطلعها الدموع والأحزان .

قد تكون بعض الفروق بين هذين المثالين راجعة إلى المناسبة أو الى الشاعرين . ولكن هناك فروقا أخرى في النموذج الشعري من حيث الوعي ومن حيث التعبير أيضا . النموذج الأول يتحدث عن صفات ثابتة وعن فريقين أحدهما يمثل الخير والآخر يمثل الشر .

والنموذج الثاني يتحدث عن المستقبل ويمجد « الحياة » بجانبها الحزين والسعيد فالآلام والأحزان طريق لابد من سلوكه للوصول إلى السعادة للإنسان . والطريق صعب لأن هناك من ينشرون الظلام ويصنعون المأساة ، ولكن النصر محقق لأحباب الحياة على أعداء الحياة .

في النموذجين هناك « النحن » و « الهم » . وفي النموذجين يؤمن « النحن » بضرورة التغيير ، وينيرون الطريق لمن خلفهم : الجموع في النموذج الأول ، و « الإنسان » في النموذج الثاني - وهنا فرق في الدلالة وإن كنا نراه ثانويا . أما الفرق الأهم فهو أن « النحن » في النموذج الأول يؤمنون به ويجاهدون في سبيله لأن هذه هي طبيعتهم ، مثلما أن « الهم » طبيعتهم بضد هذا (لاحظ أن معظم الجمل بنيت على « من » الموصولة أو الاستفهامية) ، في حين أن « النحن » في النموذج الثاني لا تعرف صفاتهم ، ولكنهم يقومون بما يقومون به لأنهم يؤمنون « بالحياة » ، وليس فقط بعالم أفضل . والمؤمن بالحياة يؤمن بسنن الحياة التي لا تتخلف ، أما المؤمن بعالم أفضل فإنه يؤمن بمثل يمكن أن تتحقق أولا تتحقق . « النحن » في النموذج الأول يقاتلون ببطولة في معركة لا يعلمون نتيجتها ، أما في النموذج الثاني فهم يعلمون ، ولذلك فلا مجال عندهم للنغمة الحماسية العالية ، المبطنة - ربما برغبة خفية في الاستشهاد .

٢ - ٢

لعل اعتراضا آخر يوجه الينا ، وهو أننا حين جمعنا بين ما سمي من قبل « الواقعية القومية » وما سميناه نحن « الواقعية الموضوعية » في صعيد واحد ، قد ضيقنا حدود هذه الأخيرة ، بقدر ما أكرهنا الأول على الدخول في قالب يأباها وتأباه . فالواقعية الموضوعية ، كما سميناها ، وهي الجديرة وحدها باسم « الواقعية » في نظر الكثيرين ، لم تكن مقصورة على الموضوعات القومية فقط ، مثل سابقتها . وجوابنا أن الطابع « القومي » لا يظهر في الموضوعات والمعاني فحسب ، ولكنه يتغلغل في روح الشعر نفسه ، وربما ظهر في موضوعات ومعان لا شأن لها « بالوقائع » أو « القضايا » القومية . كالأوصاف البيئية والمعاني الفلكلورية (قصيدة « الناس في بلادي » لصلاح عبدالصبور على سبيل المثال) . ويجب - كذلك - أن يعد من الشعر القومي ما يصور الجهل والتخلف والظلم الاجتماعي ، لأن هذه قضايا قومية مثل قضايا الكفاح الوطني ، ولا تنفصل عنها . ولا مشاحة - بعد كل هذا - في أن الطابع القومي يظهر في بعض القصائد بوضوح أكبر من بعضها الآخر ، وأن قصائد أخرى تتخذ طابعا أقرب الى المحلية .

على أن المبدأ التاريخي ، أعني نشوء هذه الواقعية في كنف الفكر الماركسي ، الذي اتخذ في العالم العربي طابعا وطنيا وقوميا ، ووظف الشعر والأدب لخدمة هذا المسعى ، ينبغي أن يحسب حسابه في تطور هذا الاتجاه من بعد . ونذكر على سبيل المثال مهرجان أنصار السلام في برلين سنة ١٩٥١ ، فقد شارك فيه عبدالرحمن الشرقاوي بقصيدته المشهورة « من أب مصري الى الرئيس ترومان » كما شارك فيه عبد الوهاب البياتي بقصيدة قصيرة « قطار الشمال » .

لقد اتسع النموذج (الموضوعي) وتعمق ، ولكن خصائصه لم تتبدل ، على خلاف ما رأيناه في النموذج الرومنسي . إنما الذي حدث أنه اختلف من حيث درجة « شاعريته » بين شاعر وآخر . وهذا القول يصدق على كل

نموذج ، ولكن التفاوت في هذا النموذج كان أظهر ، فإن سهولته الظاهرية أغرت كثيرا من ذوي المواهب الضعيفة بتناوله . كان ثمة معجم جاهز ، وكانت الموضوعات التي تصلح للكتابة فيها متوافرة دائما . وكانت الصحف تنشر . ولكن مثل هذا « لم يكن يعيش الى اليوم التالي » . أما الشعراء الحقيقيون فكان لديهم ما يضيفونه الى النموذج من إبداعهم الخاص . كانت نغمة المنفى عند البياتي ـ على سبيل المثال ـ تضيف إلى شعره بعدا ذاتيا وإنسانيا خاصا (لو جمعت قصائده الى ولده علي ، وهي مفرقة في دواوينه ، لكان منها ديوان صغير) . وكان لصلاح عبدالصبور موهبة في القص ، وتقمص الشخصيات المختلفة (من قبل أن يكتب شعره التمثيلي) فكان لكل قصيدة من قصائده مذاق مختلف ، وكأن شخصية مختلفة كتبتها . وكان أحمد عبدالمعطي حجازي شاعرا ملتزما غير ملتزم ، واقعيا ذا نزعة رومنسية ، إذ كانت واقعيته تعني أن يلتقط من مشاهد الحياة العادية مشهدا غير عادي ، ويعرفه بطريقة فيها من العفوية ما يجعل الانسان يعجب من نفسه . أما عبد الرحمن الشرقاوي فقد اتجه رأسا إلى الشعر المسرحي ، حيث يتحتم على الشاعر أن يخلق ، ولا يستطيع أن يغني أو يخطب إلا بقدر .

وكان لشعراء الأرض المحتلة إبداعهم المتميز ، بل كان لكل منهم لونه الخاص : سميح القاسم في غرامه بالفلكلور الفلسطيني ، ومحمود درويش في عشقه للأرض الفلسطينية عشقا يجعله يثور عليها في بعض الأحيان . وكانت فدوى طوقان شاعرة تعيش دائما على حافة المأساة ، مأساتها الشخصية ومأساة وطنها فلسطين ، دون أن تجرؤ على الغوص في الأعماق ، فاكتسب شعرها صلابة جديدة حين لامست رومنسيته الأصيلة موضوعية الواقعية القومية .

ولا يمكن إحصاء كل التنويعات . فالشعراء الذين بدأوا واقعيين موضوعيين استمروا يطورون فنهم ، وأخذت شتى النزعات التجريبية تظهر عندهم بوضوح متزايد . وكان أكثرهم منتمين الى « اليسار » أو متعاطفين معهم بشكل من الأشكال ، ولكن واقعيتهم الموضوعية ـ وقد نتردد قبل أن نطلق عليها اسم الواقعية الاشتراكية ـ لم تكن كلها ذات طابع سياسي واضح أو خفي . وكانت الواقعية الاشتراكية نفسها تضيق وتتسع بحسب الأحوال ، أو بحسب مزاج القادة السياسيين . وقد تلقف الكتاب والشعراء الماركسيون كلمة ماوتسي تونج : « دعوا كل الأزهار تتفتح » بفرح شديد ، كما قرأوا باهتمام كتاب روجيه جارودي « واقعية بلا ضفاف » ، وطمأنوا أنفسهم الى أن الواقعية الاشتراكية ليست بالضرورة ضد الحداثة .

ولكن هذا كله كان يعني أن نموذج « الواقعية القومية » ذا القالب الكلاسي والنبرة الحماسية قد انقضى دوره ، وأن الواقعية الموضوعية كانت تتصدع من داخلها . فالتعايش بين هذا النموذج وبين النموذج الحداثي لم يكن ممكنا (الا إذا ابتكر نموذج جديد يجمعهما) . لقد كان أمل الحداثيين ـ من رمزيين ومستقبليين وسيرياليين وغيرهم ـ منذ قيام الثورة الروسية واشتداد ساعد الأحزاب الماركسية في أوربا أن يدخلوا مع هذه الأحزاب في حلف مؤداه : أن الثورة الاجتماعية في حاجة الى ثورة فنية تصاحبها ، وأنهم يتكفلون بالثورة الفنية بينما تتكفل الأحزاب بالثورة

الاجتماعية . ولم توافق الأحزاب الماركسية على هذا الحلف . فالفن عندهم بنية قومية تتبع البنية الاقتصادية ولا تتقدمها . ومن ثم وجدت الأحزاب الماركسية أنه إذا كان التفاهم مع الوجوديين صعبا فهو مع الحداثيين مستحيل ، وأبت أن تعترف بغير « الواقعية الاشتراكية » مذهبا صحيحا في الفن . ومؤداه باختصار : أن الابداع الحقيقي في الفن لا يتأتى الا لفنان يعي حركة المجتمع ، بحيث يمكنه أن يصور التغيرات التي تحدث فيه من خلال الأشكال الفنية المناسبة . ولم تفرق الواقعية الاشتراكية ـ كمنهج في النقد ـ بين دراسة الأعمال الأدبية التي تمت في عصر سابق وتلك التي تجري في الوقت الحاضر . فإذا كان تكاتش ـ مثلا ـ قد درس الرواية التاريخية في القرن التاسع عشر بنجاح كبير على ضوء هذه النظرية فليس ثمة ما يمنعه من أن يمضي في الدراسة إلى وقت تأليف كتابه ، بل ليس ثمة ما يمنعه ، هو أو غيره ، من أن يشيروا الى « واجبات » كتاب الرواية التاريخية في الحاضر أو المستقبل . ذلك أن الماركسية ، والواقعية الاشتراكية تبعا لها ، تؤمنان بقدرتها على التنبؤ ، لأنها نظريتان « علميتان » .

وعلى كل حال فان الحياة الأدبية في العالم العربي لم تشهد « معركة » بين الواقعية الاشتراكية والحداثة كتلك التي شهدتها أوربا الشرقية أو الغربية . فان « القادة » الفعليين الذين سلم لهم الماركسيون العرب بالزعامة لم يكونوا هم أنفسهم ماركسيين ، بل كانوا يستغلون الفرق جميعا ، يحابون هذا الفريق مرة على حساب ذلك ، ثم يقلبون الآية متى رأوا ذلك مناسبا لهم . فإذا ارتفع صوت خمد صوت : وما في مثل هذا الجو تقوم معارك الفكر ، أو يقوم الحوار . ومن ثم كانت محاورات المثقفين تجرى « وراء أبواب مغلقة » . وهذا ما نعنيه بقولنا ان الواقعية الاشتراكية تصدعت من الداخل .

وكانت هزيمة ٦٧ ـ بالنسبة إلى الكثيرين ـ نهاية لفترة طويلة من الخداع وخداع النفس . ومن محاولة العثور على الحقيقة ، بالاعتماد المطلق على الذات (إذ لم يعد ثمة ما هو جدير بالثقة خارجها) انطلقت كل المحاولات الجادة التي نشهدها اليوم لتشكيل نموذج شعري جديد . لعلها تكون ثنائية المرء وذاته ، أو المرء وصورته في المرآة ، أو المرء وقناعه أو أقنعته الكثيرة التي يلبسها راضيا أو مضطرا ـ هي محور هذا النموذج الجديد .

٢ ـ ٣

ونحن ـ كما ترى ـ نتجنب تسمية هذه المحاولات باسم « الحداثة » حتى لا نحكم عليها سلفا بسلوك نفس الطريق الذي سلكته « الحداثة » الغربية . وإذا كنا نجد في آداب العالم الحديث « رومنسيات » لا رومنسية و « واقعيات » لا واقعية واحدة ، فإن الوقت لم يحن بعد للكلام عن « حداثات » بالمعنى النقدي لا بالمعنى الزمني . وقد يكون فيما يجري الآن في شعرنا العربي نقاط التقاء أو اختلاف ، هينة أو مهمة ، مع ما يجري في الحداثة الغربية ، ولكننا نترك هذا حتى يفصح عنه الواقع الإبداعي ، أو يستظهر معالمه باحث آخر .

إنما الذي يهمنا قوله الآن : أن الشعر العربي يشهد الآن أعظم حركة تجريب في تاريخه في مجال اللغة فالنموذج الواقعي في شعرنا المعاصر لم يضف جديدا الى لغة الشعر ، في ما عدا معجمه الصغير الخاص الذي بلي سريعا ، أما

اللغة فقد بقيت ذات اللغة التي اصطنعتها الرومنسية في مرحلتها الأخيرة ، مع استغلال نظام التفعيلة (الشعر الحر) لتقليل الفضول وإعطاء الأهمية الأولى للمعنى (وإن هبط هو نفسه - أحيانا - الى تفاهة تحت العادية) . وإن كان رواد الواقعية أنفسهم قد تمردوا سريعا على هذا الأسلوب ، وحاولوا أن يجعلوه شعريا أكثر باستخدام الأساطير أحيانا والأقنعة التاريخية أو المتخيلة أحيانا أخرى .

ونحن نشهد في عقد الثمانينيات هذا جيلاً جديداً من الشعراء ، غير مثقل بانتماء أيديولوجي أو أسلوب فني سابق ، وهم يشعرون ككل المبدعين الحقيقيين ، أنهم يكتبون الشعر لاول مرة .

وعندما نشهد شعرا يولد أمام أعيننا ، فلسنا نملك الا أن ندعو الله أن يأتي المولود صحيح العقل والبدن . هذا أيضا نوع من النقد ، ولكنه ليس النقد الذي يراد من هذا المقال .

* * *

الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة

محمد مصطفى بدوي

من المعروف أن الشعر العربي القديم تغلب عليه التقاليد الى حد يندر أن يوجد له مثيل فى الآداب الأخرى . ولا أقصد بالتقاليد هنا مجرد التقليد الأعمى أو المحاكاة الآلية وإنما ما اصطلحت عليه الجماعة وتواضعت عليه الثقاة فى زمن مضى وظلت تستلهمه الأجيال وتحتذيه بحيث يحد ذلك بطبيعة الحال من فردية الفنان ويضيق من مجال التعبير الأصيل عن شخصيته وإن كان لايعني مطلقا انعدام الفردية وقتل الشخصية والأصالة . ولعل أبرز مثل لهذه التقاليد هو ظاهرة النسيب في القصيدة العربية . حقا لقد حاول بعض الباحثين أن يبين أن صمود هذه التقاليد طوال هذه القرون مرده أنها كانت تؤدى وظيفة اجتماعية وسيكولوجية فى المجتمع العربي ، وأنها ـ شأنها في ذلك شأن أى تراث مشترك ـ لها أثر عاطفي عميق في حياة الجماعة يربط أفرادها بماضيهم كما يربطهم بعضهم بالبعض الآخر[١] . قد يكون هذا حقا . ولكن ما من شك فى أن هذه التقاليد من الوجهة الفنية الإبداعية أصبح لها بمضي الوقت أثر فى تجميد الشعر العربي وإيقاف تطوره حقبة طويلة من الزمن . ويصدق هذا الكلام على ذلك العصر الذى يصفه المؤرخون ربما بشيء من المبالغة بأنه عصر الانحطاط ، وهو العصر الذى يبدأ على وجه التقريب بالغزو العثماني لمصر والشام فى القرن السادس عشر الميلادى ، وان كانت بوادر الانحطاط والركود وضحالة التفكير وغلبة التكلف والمبالغة في التزويق والتنميق والإفراط في المحسنات البديعية وانعدام الحيوية كل هذه بدأت تظهر قبل الغزو العثماني بزمن ليس بالقصير . وكما هو معروف أخذت النهضة الأدبية الحديثة تظهر شيئا فشيئا

(١) Gibb, H.A.R. Arab Poet and Arabic philologist., Bulletin of the School of the Oriental and African Studies, XII (1947–8), 576 ff

في الشعر أثناء النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولعل أهم ما يميز الشعر العربي الحديث عن الشعر القديم هو أنه بصفة عامة تسوده روح الثورة على التقاليد . وبقدر ما كانت هذه التقاليد بحكم الحال محلية كانت الثورة تعني الخروج من نطاق المحلية ، وكانت تستلهم الخارج والأجنبي أكثر مما تستلهم المعروف المتوارث ، وتعنى بالحاضر والمستقبل أكثر مما تعنى بالماضي . إن من يتأمل الشعر العربي في العصر الحديث لا يمكن أن يفوته مقدار ما فيه من تعدد في المدارس وتباين في الأساليب ، ومقدار ما فيه من تضارب وتنوع في التجارب ومحاولات في التجديد كانت ولاتزال نشطة حتى اليوم . فقد شاهد العالم العربي منذ أواخر القرن الماضي رحلة طويلة مذهلة قام بها الشعر العربي ـ تحت تأثير الحضارة الغربية الى حد ما ـ من « أطلال » الجزيرة العربية الى « الأرض الخراب » في أوربا وأمريكا ، بل الى ما هو أبعد من الأرض الخراب : أعنى عالم السيريالية بما فيه من متناقضات وأحلام مزعجة ، بل وإلى ما بعد السيريالية ذاتها وعالم الماركسية المثالية الضاربة في الخيال . ولقد مر الشعر العربي في طريقه نحو هدفه النهائي هذا بعدة ظواهر واجتاز عدة أقاليم منها عالم رواد الرومانطيقية الحافل بالأجداث والخراب والرياح العاتية والبحار الهائجة والتشاؤم والتعالي الشاعري على المجتمع ، ومنها عالم الرومانطيقية بأزهاره وطيوره وجماله النادر وأحلامه البديعة ولياليه وملاحيه التائهين وشعرائه الذين يقفون على شاطىء بحيرة لامارتين ويهيمون بالموت والفناء ويموت بعضهم وهو في عمر الورد ويفيضون بالإحساسات الرقيقة ويشعرون بأنهم في نبل الأنبياء وطهارتهم ومنها عالم الرمزيين بصوره الغائمة وإيحاءاته وتلميحاته وموسيقاه الغربية . إنها بحق رحلة طويلة في طرق متشعبة اقتضت أوربا أكثر من قرنين ونصف قرن ولكن العالم العربي قطعها في أقل من قرن واحد ، بل فيما لا يزيد بكثير على نصف قرن . ولعل في ذلك وحده ما يفسر لنا بعض ما نشأ من نزاع وخلافات وفوضى في ميدان الشعر والنقد .

على أن خاتمة المطاف هذه ليست مقصورة على الشعر العربي وحده بين الآداب الشرقية ، فإن نحن اقتصرنا على مثل واحد آخر من هذه الآداب وجدنا أن الشعر الياباني هو فيما يبدو قد بلغ أيضا هذه المرحلة . وربما يكون من المفيد أن نعقد مقارنة بين الشعر العربي والشعر الياباني يوما ما اذ أن كلا الأدبين قد وقعا تحت تأثير الأدب الأوربي الساحق في نفس الوقت تقريبا . بل إنه يمكننا القول إن الكثير مما ينشر الآن من الشعر الراقي في شتى أنحاء العالم شديد الشبه جدا في أسلوبه بغض النظر عن اللغة التي ينظمه بها أصحابه . هذا وقد شاعت حديثا موجة الشعر المترجم (الى اللغة الانجليزية وغيرها) . حقا ان من يقرأ هذا الشعر المترجم دون أن تكون لديه دراية بلغة الشعر الأصلية لابد وأنه يفقد الكثير من دلالته وفحواه ، فالشعر بحكم طبيعته لا تستطيع ترجمته الى أية لغة كانت ومهما بلغت من الدقة والروعة أن توفر لنا سوى صورة باهتة منه . ومع ذلك فرواج هذه الترجمات في السنين الأخيرة يعني أن السدود والعقبات التي ترجع الى اختلاف الأساليب بين ثقافة وأخرى إنما هي في طريقها الى الزوال أو على الأقل أنها لم تعد تقف حائلا بين الثقافة والثقافه ، بحيث أنه يمكننا أن نقول على الرغم مما يتضمنه قولنا هذا من غرابة إن المثل الأعلى الذي يصبو اليه الشعر الآن قد صار لا يقل عالمية عن المثل الأعلى للعلم . لقد أصبحت مهرجانات الشعر العالمية في عواصم العالم المتحضر مثل لندن من الأحداث الثقافية السنوية المألوفة . كما أنه منذ عدة سنوات ظهرت مجموعة من الشعر في باريس بعنوان رنجا Renga اشترك في تأليفها أربعة شعراء أحدهم انجليزي والثاني فرنسي والثالث إيطالي والرابع من المكسيك تعاونوا جميعا ، كل بلغته الخاصة به ، على نظم قصيدة واحدة طويلة

تتألف من مجموعة من الأناشيد ، وقد اختاروا عنوانا لهذه القصيدة الكلمة اليابانية Renga التى تدل على شكل من أشكال الشعر الياباني الجماعية أى التى يشترك في تأليفها أكثر من شاعر واحد . وفي هذا الديوان يجد القارىء الأصل مع ترجمة فرنسية له فى الصفحة المقابلة . وقد وصف أحد النقاد المتحمسين هذا النتاج الغريب بأنه يمثل تقديسا لعالمية الشعر[٢] . وإن نحن فحصنا محتويات كتاب مثل The Poem Itself, (ed.). Stanley Bunshaw Penguin, 1964 « القصيدة ذاتها » لمؤلفه ستانلى بونشو وجدنا فيه نماذج لإنتاج شعراء مختلفين من لغات وثقافات متباينة مثل الفرنسيين بول فاليرى وسان جون بيرس وأراجون والوار والألمانى ريلكه والإيطالى كوازيمودو . كذلك إن تصفحنا مجلة « شعر » التى كانت تصدر في بيروت وجدنا فيها ترجمات عربية لقصائد ليس فقط لجميع هؤلاء الشعراء بل ولغيرهم من شعراء الفرنسية أمثال جاك بريفير وبونفوا ومن شعراء الانجليزية سواء أكانوا من بريطانيا أم من ايرلنده أم من أمريكا أمثال ييتس وإليوت ولاس ستيفنز وايدث ستويل واميلى ديكنسون وديلان توماس وجون هولويى وجون وين ومعهم أيضا شعراء أمريكا الصعاليك المحدثون الذين يطلق عليهم اسم Beatnik أمثال ألن جنسبرج . هذا وقد ظهرت حديثا في القاهرة مجموعة من الشعر الآسيوى الإفريقى تشمل ترجمات إنجليزية لشعراء من أربعين قطرا من شتى أنحاء آسيا وافريقيا نظموا قصائدهم بالعديد من اللغات[٣] . ولاشك أن بعضنا يذكر أن الشاعر الفلسطيني محمود درويش حين سئل يوما عمن أثروا في نتاجه كان جوابه إلوار وأراجون وناظم حكمت ولوركا ونيرودا ضمن غيرهم من الشعراء[٤] . هذا إذن هو الجو العالمي الذى يعيش فى كنفه الشاعر العربي هذه الأيام .

وقبل أن أمضى فى موضوع هذا المقال أود أن أؤكد أولا أن ما قلته عن الشعر العربي القديم والحديث إنما هو من باب التعميم فحسب . فليس قصدي على الإطلاق أن أقرر أن الشعر القديم لا يقوم الا على التقاليد وحدها أو أن الشعر الحديث ليس فيه غير الثورة . فكلنا نعرف أنه فى حدود هذه التقاليد قد أصاب الشعر القديم الكثير من التغير وإن كان بعض هذا التغير من الدقة بحيث يتعذر على القارىء الحديث أن يدركه إن لم يمعن النظر وإن لم تدرب حاسته النقدية . ويجدر بنا أن نتذكر أن تاريخ النقد الأدبى عند العرب حافل بالخصومات والنزاع بين مختلف النقاد حول مسائل تتعلق بأساوب الشعراء ونخص بالذكر منهم أبا تمام والمتنبى . ومع ذلك فالقارىء العربى الحديث الذى لا يحفل بتراثه الحضارى كما ينبغى قد يظن أنهما مجرد شاعرين تقليديين ولا يفهم سر مانشب حولهما من خصومات . وإذا كان المرء ملتزما بقضية الشعر الجديد فما أسهل عليه أن ينكر أن هناك فروقات هامة سواء من ناحية الأسلوب أو غيره في جميع ما ظهر من شعر عربي فى العصر الحديث حتى الخمسينات من هذا القرن ، وهذا على نحو أو آخر هو ما زعمه نقاد كبار مثل جبرا ابراهيم جبرا وغالي شكري[٥] ، لقد تبين لى من خلال محادثاتي الشخصية أن بعض الشعراء من جماعة مجلة شعر لم يدركوا أن الشعر العربي الحديث قبل حركتهم هم لم يكن كله من طراز أو أسلوب واحد أو

(٢) The Times Literary Supplement. 30 April 1971, p.492

(٣) Afro-Asian Anthology, Cairo. 1971

(٤) مجلة «الآداب» مجلد ١٢ (ديسمبر ١٩٧٠) ص٨

(٥) علي شكري : شعرنا الحديث الى أين . القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص١٠٩

Jabra I. Jabra, Modern Arabic Literature and the West. in: **Journal of Arabic Literature** (Leiden) II (1971). pp. 76–91

مدرسة واحدة أو أن حركتهم ليست بأية حال أول حركة ثورية واعية فى العصر الحديث . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا أريد أن أوحى بان الشعر العربي الحديث لا يخلو من التقاليد ، بل على العكس ، فان ظاهرة تولد التقاليد في الشعر بسرعة مذهلة من الظواهر التى يعرفها جيد المعرفة كل من عُني بدراسة تاريخ الأدب . لذلك فالتقاليد ـ سواء أكانت في الشكل أم فى اللفظ أم فى المعنى ـ توجد كذلك فى الشعر العربي الحديث وفى آخر مرحلة من مراحل تطوره ، وليس فقط فى مرحلته الأولى التى كان فيها تقليديا يسعى أصحابه الى إحياء القديم . ومع ذلك فإن ما يتميز به الشعر الحديث بصفة عامة من تنوع هائل فى الأساليب ومن سرعة التغير فى المواقف والأهداف و « الموضات » يختلف كل الاختلاف عما في الشعر القديم من معايير ثابتة أو شبه ثابتة أخذ بها الجميع أو كادوا ، شعراء كانوا أم نقادا .

وحتى في المرحلة الأولى من مراحل تطور الشعر الحديث لم يكن الشعر تقليديا صرفا . حقا أن القصيدة القديمة ذات القافية الواحده وذات البحر الواحد ببنائها الشامخ وبألفاظها الرنانة وبموسيقاها الخطابية ظلت هى المثل الأعلى لدى البارودي وشوقي وحافظ والرصافي وأيضا لدى الزهاوي الى حد بعيد ، بل إن بعض هؤلاء الشعراء حاولوا أن يحتفظوا بما فيها من نسيب ، كما حاولوا إحياء لغة البادية وصورها ! لقد انتقد البعض شعراءنا هؤلاء لتقليديتهم ومحليتهم كما لو كانت تقليديتهم هذه جاءت بمحض اختيارهم كما هي الحال إلى حد ما في نتاج أتباعهم من الجيل اللاحق مثل بدوي الجبل والجواهري ، وكما لو كانت هناك عدة أساليب أخرى متيسرة شاءوا أن يرفضوها مؤثرين عليها أسلوب القصيدة القديم[6] . ولكن الحق يقال إن من يذهب هذا المذهب إنما يظلم هؤلاء الشعراء ويتجاهل وقائع التاريخ ولا يقدر كما ينبغي تلك الاعتبارات الحضارية البالغة التعقيد ـ سواء من ناحية الفكر أو من ناحية الحساسية أو من ناحية اللغة أو من ناحية الاجتماع ـ تلك الاعتبارات الحضارية التي لم تسمح بوجود غير أسلوب واحد للتعبير ، ألا وهو أسلوب القصيدة القديمة . وكلنا يعلم ما حدث لشوقي في نهاية القرن الماضي حين جرؤ على أن يقول إنه ربما يفيد من قراءاته في الشعر الفرنسي فانتهره محمد المويلحي نفسه ، وليس مجرد رجل جاهل متعصب ، وانتهره بشدة جعلته يصمت في هذا الموضوع الى الأبد[7] . وبغض النظر عن أي اعتبارات أخرى فإن العودة الى روائع الأدب القديم واستلهامها والاسترشاد بها بعد فترة الركود كانت تعبيرا عن رغبة العرب في تأكيد ذاتهم ووجودهم في عالم تتهدده قوى أجنبية بدا أنه من الصعب السيطرة عليها أو إيقافها عند حد . فالعودة الى روائع الأدب القديم كانت مصدر سلوى وعزاء لمن يشعر بالنقص ومصدر أمل لمن يشعر بالتخلف ، فالذي أنتج هذه الروائع في الماضي لا يوجد أي سبب منطقي يحول دون إنتاجه أمثالها في المستقبل . هي اذن تقوم على أساس موقف انفعالي ذي شقين : الرغبة في الهروب من حاضر مخز الى ماض مجيد والرغبة في تغيير الحاضر بمحاولة إحياء الماضي . ومن ثم نجد تلك الظاهرة الغريبة في هذا الشعر ، وهي تلك الكثرة الكثيرة من القصائد التي تنتقد شتى نواحي التخلف الحضاري في المجتمع العربي الحديث وتهيب به أن يلحق بركب المدنية الحديثة ، بينما هي ذاتها منظومة في أسلوب شعري قديم . ولا يخفى علينا ما في هذا الموقف من ازدواج بل وتناقض له دلالته الشعورية والحضارية .

---

(٦) Nadeem N. Naimy, **Mikhail Naimy: An Introduction**. Beirut, 1967. 6 ff.

(٧) مصطفى لطفي المنفلوطي مختارات المنفلوطي . القاهرة ، ١٩١٢ ، ص١٠٨

حقا ان البارودى مثلا كان أحيانا يروض القول فيصف لنا مغامراته الوهمية فى مجتمع قبلي لا علاقة له بمصر فى القرن التاسع عشر[٨] . كذلك يبدأ شوقي قصيدة تدور حول مشاكل اليوم من تموين وغيره بالبكاء على الديار ويستهل أخرى تتعلق بمشروع ملنر ومستقبل استقلال البلاد بنسيب يقع في سبعة عشر بيتا يتحدث فيها عن ربرب الرمل وسِرْبِه والغيد والبان والأرداف والكثب والظباء والقطا وظبية والرمل .

صيـــاد آرام رمـــاه الهـــوى   بشادن لا بـرء من حبّـه[٩]

كذلك يبدأ حافظ ابراهيم قصيدة بمناسبة افتتاح ملجأ لليتامى بوصف رحلة بالقطار تماما مثلما كان شاعر الجاهلية يصف رحلته بالناقة[١٠] . ويصف شوقى رحلته بالباخرة بأسلوب البادية وصورها فالأمواج « كهضاب ماجت بها البيداء » والسفن تعلو وتهبط فوق هامة الموج .

نازلات في سيرها صاعـدات   كـالهـوادي يهـزهن الحـداء[١١]

ويشبه نفسه بأبي تمام حينا وبحسان بن ثابت حينا آخر . ومع ذلك فنحن فى حاجة الآن وقد بالغ البعض فى أهمية « شكل » الشعر الجديد وأغرقوا في وصف أمجاده وإنجازاته ـ أقول نحن في حاجة الى أن نتذكر أن شعراءنا التقليديين هؤلاء لم يعتبروا القصيدة القديمة شيئا مقدسا لا تمسه الأيدى ، وإنما حاولوا التوفيق بين الشكل القديم المحلي ومقتضيات العصر الحديث وحاجاته السياسية والاجتماعية والسيكولوجية . وحينما توفر لديهم الصدق والإلهام لم يكن تقليدهم آليا ، وانما كان تقليدا إبداعيا إذ أمكنهم أن يعبروا عن تجاربهم وفى الوقت عينه أن يصلوا بين نتاجهم وبين التراث العربي ، وغدت الصور والقوالب التقليدية على أيديهم رموزا شعرية وحضارية مشحونة بالعواطف والمشاعر الجماعية . ولا شك أن نجاح شاعر مثل شوقي وذيوع صيته في العالم العربي فترة طويلة من الزمان يعودان الى حد بعيد إلى حسن استخدامه لهذه الرموز ـ هذا بالطبع بالإضافة الى مواهبه الأخرى مثل إحساسه المرهف بشتى الإمكانات الموسيقية فى اللغة العربية . كما أن عدم تمكن بعض الشباب من تذوق شوقي أو إدراك سر عظمته هذه الأيام إنما يدل على مدى انفصامهم من تراثهم الثقافي .

لقد استطاع الشعراء التقليديون إذن أن يعبروا عن مشكلاتهم واهتماماتهم الحديثة فى حدود شكل القصيدة وأسلوبها . وبذلك أمكنهم أن يعدلوا بقدر ليس بالطفيف من مفهوم وظيفة الشاعر . فقد أخذت تختفى ظاهرة

(٨) ديوان البارودي . تحقيق محمود الإمام المنشوري ، جـ ١ ، ص١٧٣

(٩) أحمد شوقي . الشوقيات . القاهرة ، ١٩٥٠ ، جـ ١ ص٦٦ ، ص٧٤

(١٠) ديوان حافظ ابراهيم . القاهرة ، ١٩٤٨ ، جـ ١ ص٢٧١

(١١) الشوقيات جـ ١ ، ص١٧

الشاعر الصانع الذى يعرض سلعته للبيع والذى يتنافس مع غيره من الصناع في إظهار مهارة حرفته وبراعته اللفظية وبهلوانياته اللغوية ، الشاعر المداح الذي يبيع سلعته لمن يدفع له أغلى ثمن فيها . وحلت محل هذه الظاهرة الشاعر الذى هو لسان حال أمته أو مجتمعه .

لاشك أن هذا التغير فى مفهوم الشاعر مرده أيضا تغيرات اجتماعية وحضارية كبرى مثل بداية ظهور الطبقة الوسطى وانتشار الصحافة وزيادة الوعى السياسى وما اليها . غير أنه يجب ألا ننسى فضل شعرائنا فى هذا التحول . ومع أن هذه الوظيفة الجديدة ليست فى الواقع بالحدث الجديد فى تاريخ الأدب العربي ، وإنما وجدت منذ وجد الشعر الجاهلي إذ كانت وظيفة الشاعر الجاهلي أن يكون لسان حال قبيلته ، الا أنها على مدى العصور ، وباستثناء حفنة من الشعراء ، ضاعت أو كادت تضيع . وعلى أية حال الفضل كل الفضل لشعرائنا التقليديين المحدثين في أنهم استعادوا لنا هذه الوظيفة بعد عصر الانحطاط الذى تحول الشعر فيه الى نشاط ذهني بل قل لا ذهني تافه يكاد يكون منفصلا كل الانفصال عن مشاكل العصر وهموم المجتمع وآماله وأمانيه . ولقد أدى شعراؤنا وظيفتهم الاجتماعية هذه بجدية وتكرار بحيث كان لهم أثر عميق فى تطور الشعر الحديث حتى هذه اللحظة ، إذ لا نبالغ حين نقول إن الشعر العربي الحديث لم يخل تماما فى أية مرحلة من مراحله من شيء من « الالتزام » السياسى أو الاجتماعى . كما أن ما تتميز به القصيدة من عبارة جزلة ولهجة خطابية وقافية رنانة وموسيقى صاخبة يجعلها أصلح شكل لهذا اللون من الشعر الذى يعالج الموضوعات الاجتماعية والسياسية العامة والذى يلقى بصوت جهورى فى المحافل والمنتديات . لقد وُصفت هذه القصائد بأنها تماثل المقالات الافتتاحية فى الصحف ، وهذا كلام فيه شيء من الصدق . بيد أنه اذا كان لنا أن نسميها ضربا من الصحافة فلنقل إذن إنها الصحافة فى أسمى صورها حيث لا يْبدو الحد الفاصل بين الصحافة والأدب واضحا كل الوضوح . وأنا شخصيا أشك فى أنه كان من الممكن لشكل آخر غير القصيدة التقليدية أن تعبر بنفس الدرجة من الحدة والانفعال والتأثير فى نفس الجمهور عما فى قصيدة مثل « وداع اللورد كرومر » لشوقي أو « مظاهرة السيدات المصريات » لحافظ ابراهيم أو « الحرية فى سياسة المستعمرين » للرصافي من غضب وتهكم وسخرية . وبالمثل فان ما فى قصائد مثل « أطبق دجى » أو « تنويمة الجياع » للجواهرى من صور شعرية بالغة العنف وذات قدرة تعبيرية هائلة كان يفقد جزءا كبيرا من أثره وفاعليته لولا ذلك التوتر الناشيء عن الضرورات الشكلية للقصيدة .

وعلى الرغم من أن شكل القصيدة التقليدية وأسلوبها يصلحان بنوع خاص للموضوعات العامة التي يكون الشاعر فيها واعيا طول الوقت بوجود جمهور يستحثه على القيام بفعل ما أو يلقنه درسا أخلاقيا أو اجتماعيا أو يستمد منه عزاء وسلوى ، الا أن الموقف الذى يكون الشاعر فيه منفردا مع أفكاره الخاصة متأملا مشاعره وخواطره ـ هذا الموقف لا ينعدم كلية فى شعر التقليديين . لقد بينت فى مجال آخر كيف أن كلا من البارودى وشوقي استطاع أحيانًا أن يعبر عن تأملاته ومشاعره الذاتية داخل إطار التقاليد ، بل كيف انهما استغلا هذه التقاليد للتعبير عن حالات

نفسية معقدة[١٢] . وأخيرا يجب ألا ننسى أنه مع أن التقليديين بصفة عامة استمدوا الكثير من مثلهم ونماذجهم من التراث العربي الا أنهم بمضى الوقت لم يستنكف بعضهم من استيراد أشكال جديدة غريبة عليهم من الغرب ، كالمسرحية مثلا .

لقد أطلت الوقوف عند التقليديين عامدا لأنى اعتقد أننا ونحن فى هذه الحالة من التحمس للشكل الجديد أو الأشكال الجديدة ومن الولع بالعالمية نميل الى أن نغمطهم حقهم بل وأن ننكر أفضالهم كلية . إن كنا نريد أن نعدل فى حكمنا عليهم يلزمنا أن نضعهم في إطارهم التاريخى ونتعلم كيف نراهم داخل هذا الإطار . وهذا بوسعنا أن نصنعه الآن لأنه لم يعد هناك أى خطر فى عودة الشعر العربي الى أسلوبهم : فالبعد بين نتاجنا ونتاجهم قد غدا شاسعا حقا . أقول هذا بصفتى أحد الذين مارسوا الشعر والذين كانوا ولا يزالون يدركون كل الإدراك مدى مافى موقف التقليديين من قصور وحدود ومدى عدم صلاحية أسلوبهم لسد حاجات الأجيال التالية .

لننتقل الآن وبسرعة الى المرحلة الثانية من تطور الشعر العربي الحديث ، تلك التي أطلقت عليها في مقدمة كتابى « مختارات من الشعر العربي الحديث » مرحلة رواد الرومانطيقية ـ وهى المرحلة التى خطا الشعر العربي فيها خطوات واسعة نحو ما يسمى بالعالمية . وأفضل من يمثل رواد الرومانطيقية هم خليل مطران والثلاثى المعروف باسم مدرسة الديوان وهم العقاد وشكري والمازني . وكما تأثر مطران بالأدب الفرنسى وقع أفراد الديوان تحت تأثير الأدب الانجليزى . هذه حقائق أولية يعرفها كل من له إلمامة طفيفة بالشعر الحديث . وكما هو معروف ثار مطران على القصيدة التقليدية وأتى بعدة مفاهيم أصبحت فيما بعد من المسلمات التى لا يرقى اليها الشك عند المهتمين بالشعر : منها وحدة القصيدة ، وغلبة المعنى على اللفظ ، وضرورة تحكم الشاعر في أدوات صنعته ، وتعبيره عن ذاته وأيضا ضرورة « عصرنة » الشعر الحديث . كما أكد مطران قيمة الخيال وغرابة الموضوع ، وذلك في مقدمته الشهيرة للجزء الأول من ديوانه (١٩٠٨) وفي شعره على حد سواء . وبتأكيد الخيال وغرابة الموضوع أخذنا نبعد عن جو الشعر التقليدى الذى ينزع الى طرق الموضوعات التقليدية بالأساليب التقليدية وبالتالى يتضمن الى حد ما رؤية تقليدية للوجود . نعم أخذنا نبعد عن هذا ونقترب من الأصالة والخيال الإبداعى أو الخيال الخلاق وغيرهما من شعارات الرومانطيقيين الأوربيين . بل إن اهتمام مطران بما سماه « ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة . . . وتحري دقة الوصف[١٣] إنما يذكرنا بما دعا اليه الشاعران الإنجليزيان وردزورث وكولردج في مقدمة ديوانهما الشهير Lyrical Ballads (قصائد قصصية غنائية) الذى ظهر في آخر القرن الثامن عشر. هذا وإن كان من

---

(١٢) Badawi, M.M. Al-Barudi: Precursor of the Modern Arabic poetic Revival. The World of Islam, N.S.Vol.XII, NO.4; Idem, al-Hilal, Moon or Poet? A Critical Analysis of a Poem by Shawqi, Journal of Arabic Literature, II (1971), pp.127-35; Also M.M.Badawi, A Critical Introduction to Modern poetry, Cambridge, 1975, P. 24

(١٣) ديوان الخليل . دار الهلال ، ١٩٤٩ جـ ١ ، ص ٩ . قارن أيضا قوله ص ٩ ـ ١٠ «على أني أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً» .

المستبعد أن يكون مطران قد تأثر بهما عن طريق مباشر . ومعروف ان مطران قد تمكن في بعض شعره من التعبير عن مشاعر ذاتية حادة وعن موقف من الطبيعة شبيه بموقف الرومانطيقيين الأوربيين وأنه لجأ الى الشعر القصصي والدرامي بدلا من الشعر الخطابي المباشر ـ كما فعل التقليديون ـ للتعبير عن رؤية خاصة أو موقف شخصي ، كما أن شعره يتميز بقدر كبير من الأصالة وبقسط من الغنائية ومن التحرر من قيود القافية الواحدة . لقد وصف بعض النقاد مطران بأنه رومانطيقي ولكننا نرى أنه على الرغم من كل هذه العناصر الرومانطيقية في شعره لم يتمكن من التخلص من أثر العباسيين على لغته ، مثله في ذلك مثل مدرسة الديوان ، وهو مثلهم أيضا لم يتوفر لديه تلقائية الرومانطيقيين ولا ثورتهم العاطفية العارمة ولا شفافية لغتهم .

والواقع أن هناك أوجه شبه كثيرة بين مدرسة الديوان وبين مطران . فهم مثله دعوا إلى لون ذاتي من الشعر يعبر عن رؤية شخصية فردية كما يعبر عن روح العصر . وهم مثله أيضا اهتموا بمسألة وحدة القصيدة وإن كانوا في رفضهم للشعر التقليدى أشد عنفا وتطرفا منه . بل إن ما شنه العقاد من هجوم على شوقي وعلى ما يمثله شعره من قيم في كتاب « الديوان » (١٩٢١) نال تقريظ ميخائيل نعيمة نفسه فى كتابه « الغربال » (١٩٢٣) ، ونعيمة كما نعلم يقف فيه موقفا متطرفا في رفضه للقيم المحلية وفي دعوته للقيم العالمية . ولقد تغيرت وظيفة الشاعر مرة ثانية على أيدى رواد الرومانطيقية : فالشاعر فى نظرهم ليس مجرد صانع ولاهو صحافي يسجل ما يجري فى مجتمعه من أحداث ، هو رجل ذو تجربة عاطفية عميقة وله موقفه الفردي من الوجود أو فلسفته في الحياة ، ومن ثم فهو يسمو على نظم المديح وشعر المناسبات ، ويحاول جاهدا أن يبدع أدبا إنسانيا وإن كان لا بد له أن يكون مصريا وعربيا في آن واحد : أي أدبا تلتقى فيه المحلية والعالمية معا . فهم في تأكيدهم أهمية الشعر الذاتي أو شعر الشخصية وأهمية صدق الشاعر وإخلاصه سواء في كتاباتهم النظرية من مقالات لدواوين أو فيما نظموه فعلا من شعر ـ را متأثرين بمن قرأوا لهم من شعراء ونقاد رومانطيقيين أوربيين ولاسيما كولردج . غير أنهم كانوا أيضا يعتزون بتراثهم العربي ولاسيما بالشعر العباسي . ولعل ما فى معظم شعرهم من توتر لا يرجع الى بعض النشاز بين اللغة الكلاسيكية القديمة والإحساس الرومانطيقى الجديد فحسب ، وإنما مرده أيضا أن بعضهم على الأقل رغم استعلائه على المجتمع حوله وشعوره بتفوقه على عامة الناس لم يتمثل التجربة الرومانطيقية الغربية كل التمثيل ، بل ظلت قراءاته في الشعر الأجنبى والأدب الأجنبى تجارب فكرية عقلية صرفة تتعارض مع استجاباته التلقائية وتجربته للحياة المصرية حوله بأساليبها وأنماطها المختلفة عن الحياة في الغرب . وهذا في ذاته مظهر للتوتر العام الذى يصاحب عادة مراحل الانتقال الحضاري .

ولقد كان شعراؤنا هؤلاء شديدي الإحساس بهذا الانتقال مما جعلهم ينطوون على أنفسهم وخلع مسحة من الكآبة على نتاجهم . وصورة الشاعر التي تخرج بها من كتاباتهم ليست هى صورة رجل هو لسان حال المجتمع ، وليست صورة شخصية عامة على الإطلاق ، وانما الشاعر هنا فرد أولا ، منطوٍ على ذاته يتأملها ، مكب على خلجات نفسه يحللها . وبالاختصار الشاعر هنا هو الرجل الحساس . وهناك صفة أخرى له بدأت تظهر في نتاجهم وتتضح

فى قصيدة لشكرى بعنوان « الشاعر وصورة الكمال » وتصور شاعرا هام بالمثل الأعلى وهو الجمال الكامل الذى هو من بنات خياله وأخذ يسعى وراءه حتى فقد صوابه وانتهى بالانتحار[١٤] . ولاشك أن شكري قد تأثر في هذه القصيدة بقصائد من الشعر الانجليزى الرومانطيقى تعالج موضوعات مماثلة لعل أشهرها قصيدة جون كيتس La Belle Dame Sans Merci. وبهذه القصيدة لشكرى نجد أننا قد اقتربنا جدا من عالم الرومانطيقيين الذى يعتبر الخيال فيه وسيلة للوصول إلى ضرب أسمى من الحقيقة ، وإن كانت هذه الحقيقة تسلب من يبصرها القدرة على مجابهة العالم العادي الذى يعيش فيه الناس . حقا ان موقف شكرى من الخيال لا يخلو من الانتقاد ، فهو وإن كان يستهويه الخيال الا أنه مدرك لما ينطوى عليه من خطر ، فموقفه إذن لا يزال موقفا خلقيا يدين الخيال ويعتبره من قبيل الأوهام الضارة .

وحين نتأمل نتاج الرومانطيقيين الخالصين نلحظ أن الخيال يصبح عندهم وسيلة مشروعة للوصول الى أسمى الحقائق فى الوجود . هذا ما نجده ضمنا في معظم قصائد الشعراء الرومانطيقيين ، ومعبرا عنه بوضوح لا مزيد عليه في الكثير من كتابات جبران خليل جبران وفى « الغربال » لميخائيل نعيمة وبالذات فى « الخيال الشعري عند العرب » (١٩٢٩) لأبى القاسم الشابى . وفي ذلك هم يمثلون امتداد وتطويرا لمواقف رواد الرومانطيقية ، كما أن ثورتهم على التقاليد والمحلية بلغت أحيانا حد التطرف . فنعيمة مثلا يعقد فصلا فى كتابه « الغربال » بعنوان « فلنترجم ! » ينصح فيه أدباء العرب بأن يركزوا جهودهم على ترجمة روائع الأدب العالمى أولا وقبل أن يبدأوا التأليف . أما الشابى فكتابه لم يحظ بعد باهتمام الباحثين الجاد والتحليل المنصف الذى يحاول رد ما فيه من آراء الى أصوله . حقا إنه نتاج يتميز بحماس الشباب وشططه وتسرعه فى الحكم وإطلاق التعميمات بلا تحفظ ولا ضابط ومع ذلك فحينما نذكر أن الشابى ألفه وهو لم يتجاوز بعد سن العشرين وأنه لم يكن يعرف لغة أوربية لايسعنا ألا الإعجاب بهذه الشجاعة والجرأة وبهذا الإخلاص . والذى يهمنا فى هذا المجال هو مدى تغلغل الأفكار والمبادىء والنزعات الرومانطيقية فى نفس الشابى ، فهو يبدأ بتبيان أهمية الخيال في حياة الانسان فيقول إنه « ضرورى للانسان . . . كالنور والهواء والسماء . »[١٥] ويذكر العلاقة بين الخيال وبين لغة المجاز في الشعر . ويقابل بين الأساطير عند العرب وعند الغربيين من يونان ورومان ومن أهالى شمال أوربا فيجدها عند العرب فقيرة فى الخيال الشعري . ثم يقابل بين موقف الشاعر إزاء الطبيعة عند العرب سواء في الجاهلية أو فى الاسلام وموقفه فى الشعر الأوربي مستمداً أمثلته من شعراء رومانطيقيين مثل جوته ولا مارتين ، وينعى على الشاعر العربي أنه يعوزه عمق الإحساس إزاء الطبيعة وأنه لا يتناولها بما هى جديرة به من خشوع وإجلال .[١٦] كذلك يجد أن موقف العربى من المرأة موقف سطحي حسي مادي فهو لا ى فيها إلا جسدا يشبع شهوته بينما المرأة هى على حد قوله « معبد الحب في هذا الوجود . »[١٧] وهي « هذا اللغز

(١٤) ديوان عبدالرحمن شكري . جمع نقولا يوسف . إسكندرية ، ١٩٦١ ، ص١٣٠ - ١٣١

(١٥) أبو القاسم الشابي . الخيال الشعري عند العرب . تونس ، ١٩٦١ ، ص١٨

(١٦) نفسه ص٥٣

(١٧) نفسه ص٩١

الجميل الذى يفتننا بسحره ويختلبنا بجماله فنتتبعه مرغمين دون أن نستطيع له حلا . »[١٨] وهى « الطيف السماوي الذى هبط الأرض ليؤجج نيران الشباب ويعلم البشرية طهارة النفس وجمال الحنان . »[١٩] ويخلص الشابي من دراسته الى أن الأدب العربى لم يعد يشبع حاجات العصر فيقول « إنه لم يعد ملائما لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي ولأميالنا ورغائبنا في هذه الحياة ، فقد أصبحنا نرى رأيا فى الأدب لا يمثله ونفهم فهما فى الحياة لا نجده عنده ونطمح بأبصارنا الى آفاق أخرى لم تحدثه بها أحلامه ولا يقظاته . . فلا ينبغى لنا أن ننظر إلى الأدب العربى كمثل أعلى للأدب الذى ينبغى أن يكون ، ليس لنا الا احتذاؤه ومحاكاته فى أسلوبه وروحه ومعناه ، بل يجب أن نعده كأدب من الآداب القديمة التى نعجب بها ونحترمها ليس غير . . . حتى يمكننا أن نتخذ لنا أدبا قويما فيه ما فى الحياة الحاضرة من عمق في الفكر وسعة فى الخيال ودقة فى الشعور . أما أن نتخذ الأدب العربي الذى عرفنا خلوه من مثل هاته الأمور مثلنا الأعلى الذى ننسج على منواله فذلك هو الخمول ، وذلك هو الموت الزؤام . »[٢٠] .

ليس في نيتي أن أناقش الآن آراء الشابي هذه وإن كان من الواضح أن معظمها يمكن دحضه بسهولة . لقد اقتبست بعض الفقرات من هذا الكتيب ذي النزعة الهدامة لشاعر هو في رأيي من أعمق شعراء الرومانطيقية العرب وأرهفهم حساسية لسببين : أولهما لأنه يعطينا فكرة عن مدى تطرف بعض الرومانطيقيين العرب في رفضهم للتقاليد والمحلية . والسبب الثاني هو أن الشابي من خلال عرضه لآرائه في الأدب والشعر والميثولوجيا والطبيعة والحب والمرأة قد لخص لنا موقفه وموقف سائر الرومانطيقيين العرب إزاء هذه الموضوعات التي ما أكثر ما تناولوها في شعرهم . ومفهوم الشاعر عندهم هو أنه نبي وفيلسوف وكاهن وعراف . فجبران يصفه بأنه «ملك بعثته الآلهة ليعلم الناس الالهيات»[٢١] وميخائيل نعيمه يقول إن الشاعر «نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن ، نبي لأنه يرى بعينه الروحية مالا يراه كل بشر . »[٢٢] ولعل أبلغ صورة للشاعر عند الرومانطيقيين هي ما ورد في قصيدة علي محمود طه «ميلاد شاعر» ويستهلها بهذه الأبيات :

هبط الأرض كالشعاع السنيّ … بعصا ساحر وقلب نبيّ
لمحة من أشعة الروح حلّت … في تجاليد هيكل بشريّ
ألهمت أصغريه من عالم الحكمة … والنور كل معنى سريّ
وحبته البيان ريّا من السحـ … ـر به للعقول أعذب ريّ[٢٣]

---

(١٨) نفسه ٦٩

(١٩) نفسه ص ٧١

(٢٠) نفسه ص ١٠٥ ـ ١٠٦

(٢١) جبران خليل جبران . المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران . بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٣٠٧ .

(٢٢) ميخائيل نعيمه . الغربال . بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٨٤

(٢٣) سهيل أيوب . علي محمود طه : شعر ودارسه . دمشق ، ١٩٦٢ ، ص ٦٤ .

وهكذا تتم العملية التي تحول بها مفهوم الشاعر التقليدي الى الشاعر الرومانطيقي فنحن هنا لسنا إزاء صانع أداته الكلمة ولا إزاء رجل هو لسان حال الجماعة ويعتبر نفسه مجرد فرد فيها ، بل إزاء شخص تبوأ مكانة أسمى من مستوى الجماعة ويرى نفسه كائنا روحيا ، ساحرا ورائيا ، فيلسوفا ونبيا . هذا المفهوم الجديد تتضمنه قصائد عديدة نظمت في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن حول موضوع الشاعر وآلام الشاعر ومرثيات قالها أصحابها على قبور الشعراء .

الا أن الرومانطيقية سرعان ما تكونت لها تقاليدها الخاصة بها سواء في حصيلتها اللغوية أو في صورها الشعرية أو في مواقفها العاطفية ففقدت بذلك حيويتها وصدقها ودخلها الزيف ، وبالتالي تضاءل ارتباطها بواقع العالم العربي بما فيه من مشكلات سياسية واجتماعية أليمة . وانتقدها الجيل الصاعد بحجة أنها شعر المراهقة والهروب الى البرج العاجي والى عالم الجمال والاحلام الزائفة والإغراق في العواطف الرقيقة وتجنب الواقع الشائه . وطبعا كانت هناك عدة عوامل ساعدت على الثورة ضد التقاليد الرومانطيقية : منها انتشار التفكير الماركسي بين الشباب من الشعراء ورجال الفكر نتيجة للوضع السياسي والاقتصادي الذي زاد سوءا بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية . وعقب انتهاء الحرب مباشرة نشر لويس عوض ديوانه «بلوطولاند وقصائد أخرى» (١٩٤٧) مصحوبا بمقدمة ينادي فيها بضرورة تحطيم بحور الشعر السائد وكتابة شعر الشعب ، وبعده بسنوات قلائل (١٩٥١) شن مفيد الشوباشي ـ وهو مثل لويس عوض من تلامذة سلامه موسى ، هجومه العنيف على الأدب الرومانطيقي . [٢٤] وفي (١٩٥٥) نشر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتابهما «في الثقافة المصرية» ويحوى مقالاتهما في النقد الأدبي الماركسي الذي لقي نجاحا كبيرا لدى الشباب ، وفي العام التالى ظهر كتاب «قضايا أدبية» للناقد اللبناني الماركسي الكبير حسين مروّه . وقبل ذلك ظهرت مجلة الآداب البيروتية تدعو الى قضية الالتزام متأثرة في ذلك بكتابات الأديب الماركسي الفرنسي سارتر . وهكذا تحول الشعراء حتى بعض الرومانطيقيين منهم عن عالم الجمال والحب الى قضايا الشعب والالتزام . وغنيٌ عن الذكر أن مأساة فلسطين بنتائجها السياسية الكبرى المباشرة وغير المباشرة لعبت دورا كبيرا في هذا التحول .

ومن ناحية أخرى أخذ تأثيرت . إس . إليوت يظهر في نتاج الشعراء الشبان ـ وكان لويس عوض من أوائل الذين عرفوا القارىء العربي بإليوت عن طريق مقالاته في مجلة «الكاتب المصري» في الأربعينات . ويبدو أثر اليوت واضحا ليس فقط في الأسلوب والشكل واستخدام الإشارة والأسطورة في الشعر العراقي واللبناني والمصري ، بل ان هجوم إليوت على بعض الشعراء الرومانطيقيين الانجليز كان له أثره بلاشك في موقف الشاعر العربي من التراث الرومانطيقي العربي . والواقع أن هذا الاهتمام الغريب باليوت من قبل شعراء العرب الشبان كان مظهرا من مظاهر اهتمامهم بالشعر الأوربي والأجنبي بعامة في ذلك الوقت . وكان ضمن أولئك الذين لهم دراية كبرى بالشعر الغربي

(٢٤) محمد مفيد الشوباشي . الأدب الضال . الثقافة (القاهرة) ع ٦٧٧ (١٧ ديسمبر ١٩٥١) ص ٩ .

المعاصر الشعراء الرمزيون والسيرياليون الذين ارتبطت اسماؤهم بمجلة «شعر» البيروتية ، وقد لعبت هذه المجلة دورا هاما في الثورة على الرومانطيقية ، وفي تشجيع الشعر الجديد . وكما هو معروف لم تقف ثورة الشعر الجديد عند رفض الموضوعات والأساليب الرومانطيقية ، وإنما حطمت البحور وأحلت محلها التفعيلة الواحدة واستغنت عن القافية أو كادت ، بل شاعت أيضا قصيدة النثر .

وإن نحن استبعدنا الاعتبارات الشكلية وجدنا أن الشعر الجديد يتفاوت في مدى رفضه للرومانطيقية . فبعض الشعراء في قرارة أنفسهم محافظون رغم استخدامهم للأسلوب الجديد ، على حين أن البعض الآخر ولاسيما المتطرفون من شعراء مجلة «شعر» حاولوا القضاء على محليتهم وتقاليدهم العربية والانتماء الى قضايا الشعر المعاصر في الغرب ، مما أدى الى تسميتهم بشعراء الرفض . وهؤلاء وقعوا تحت تأثير الشعر الرمزي والسيريالي الفرنسي وأصبحت لهم نظرية في الشعر ذات مدلولات ميتافيزيقية وصوفية . وأدونيس واحد من الذين أخذوا بهذه النظرية مع الاحتفاظ بشيء من الاعتدال في موقفه من التراث ، وظل يدعو الى قضية الشعر الجديد والحداثة بالذات في كتاباته وفي مجلته «مواقف» . وأولئك الذين ظهر في نتاجهم تأثير الشعر الانجليزي والأمريكي الحديث ولاسيما إليوت (مثل السياب والبياتي وخليل حاوي ويوسف الخال وصلاح عبدالصبور) عمدوا الى استخدام المونولوج الداخلي والاشارة الى الأساطير والتراث الشعبي وغيره من مميزات أسلوب إليوت . ولكن الأثر الفرنسي والأثر الانجليزي ما كانا منفصلين كل الانفصال وإنما تعلم كل من الفريقين شيئا من أسلوب الفريق الآخر . ولعل أهم ما تميز به الشعر الجديد هو تراكيبه وصوره الشعرية الخاصة به والتي تقربه من الشعر الأوربي المعاصر . فالشاعر العربي المعاصر سواء أكان ماركسيا أم وجوديا حاول أن يتجنب الأسلوب التقريري . لقد تعلم من الرومانطيقية كيفية استخدام اللغة استخداما يفجر ما فيها من إيماءات الا أنه تعدى التجربة الرومانطيقية الى أسلوب يلمح أكثر مما يفصح ، أسلوب ملتو يقوم على الصورة كوسيلة للتعبير عن تجربة عاطفية . وهو في تفكيره عن طريق الصورة يتخطى أحيانا حدود المنطق والمعقول . ولعل عدم توفر العلاقات المنطقية أو الروابط الصريحة بين الكلام هو الذي يضفي على تراكيب هذا الشعر صفة الغموض التي نجدها في الكثير من الشعر الأوروبي المعاصر . ومن الأخطار التي تهددت الشعر الجديد ولع الشعراء بالجدة أو الحداثة ، فقد أصبحت صفة الحداثة تعني لدى الكثيرين القيمة الفنية للشعر : وفي هذا مصدر قوة الشعر وضعفه معا . فعلى الرغم من أن الشعر الجديد استطاع في بعض الأحيان أن يوجد تراكيب لغوية في غاية الجرأة وأن يوسع من إمكانات اللغة ، الا أن هذا الولع بالحداثة يعكس أحيانا أخرى شيئا من القلق وعدم الثقة بالنفس : فالمقصود بالحداثة كان في الواقع هو التشبه بالعالم المتحضر أي بالغرب ـ هذا على الرغم من أن البعض كان يرفض الغرب ايديولوجيا . وكان شعراؤنا يتلهفون على تحقيق العالمية في شعرهم لدرجة جعلتهم أحيانا يضحون بروح اللغة العربية ذاتها .

أما مفهوم الشاعر الذي ظهر من خلال هذا الشعر الجديد فهو مفهوم البطل والمنقذ والمخلص . لقد رأينا كيف تحول مفهوم الشاعر كصانع إلى لسان حال المجتمع على يد التقليديين وكيف تحول لسان حال المجتمع عند رواد الرومانطيقية الى الرجل الحساس الذي هو فوق المجتمع ثم الى النبي والرائي مع الرومانطيقيين دون أن يفقد بذلك

سلبيته وقدرته على الألم ! أما في المرحلة الأخيرة من تطور الشعر العربي فقد استعاد الشاعر عضويته في المجتمع ولكن ليس في صورة لسان حال المجتمع وانما في صورة البطل الذي ينشد خلاص أمته عن طريق تحقيق خلاصه الفردي . وهذا يفسر لنا كيف أن التجربة الروحية في الجيد من هذا الشعر والتي هي القصيدة كانت في نفس الوقت تعليقا سياسيا أو حضاريا . ومن الملاحظ أن الكثير من هؤلاء الشعراء كانوا يهتمون على نحو يكاد يكون تراجيديا بضرورة إحياء الحضارة العربية والمجتمع العربي وجره الى سياق العالم الغربي الحديث المتمدين الذي يتقدم بسرعة تكاد تخطف البصر : وظهرت هذه الفكرة في عدة صور منها الفينيق عند أدونيس وحاوي والخال والسياب وجبرا وغيرهم ، وتصور الشاعر أنه نوح أو المسيح أو سندباد . إنه لم يعد الشخص السلبي المتألم ، ولكنه يقوم بعمل إيجابي بطولي ويضحي بذاته لكي ينقذ شعبه . وواضح ما كنه هذا العمل في سياق التفكير الماركسي أو لدى شعراء المقاومة الفلسطينيين . أما عند الشعراء الرمزيين والسيرياليين فالعمل الذي يقوم به الشاعر هو شعره ، فهو عن طريق خلقه لغته هو وصوره واستعمالاته الخاصة به إنما يصل إلى إدراك جديد للعالم ، وبالتالي يحقق نظاما جديدا وعالما جديداً .[٢٥]

من هذا العرض السريع لتطور الشعر العربي الحديث يتضح لنا أن الثورة على التقاليد والمحلية لم تكن مجرد حركة تلقائية نابعة من باطن الحضارة العربية وإنما كان مصدر الإلهام فيها هو الشعر الأوربي الذي كان بمثابة عامل مساعد وظيفته إظهار التغيير أو الرغبة في التغيير . كذلك نلاحظ أنه الى عهد قريب جدا لم يلجأ الشعر العربي الى الموضات أو الأساليب الأوربية إلا بعد أن تكون هذه الموضات أو الأساليب قد انتهت أو بطل العمل بها في أوربا منذ زمن طويل . ولعل أبرز مثل لهذا هو الرومانطيقية . ففي نهاية القرن التاسع عشر حين بدأ الشعر العربي يقبل على مرحلة الرومانطيقية نجد أن الرومانطيقية الأوربية التي كانت قد ظهرت قبل ذلك بأكثر من نصف قرن قد انقرضت وحل محلها حركات أو مدارس أخرى : ففي فرنسا تلتها تلك الحركات التي جعلت الشعر «الحديث» ممكنا في بلاد كثيرة وبالذات الحركة الرمزية . أما في انجلترا فقد جاء بعد الرومانطيقية أساليب العصر الفكتوري التي أخذت بدورها تبدو عليها مظاهر الانحلال فعلا في نهاية القرن التاسع عشر . كما أننا نعلم أن مطران كان يعرف على الأقل شيئا من نتاج الشاعر المستقبلي Futurist مارينتى Marinetti الإيطالى المولود بالاسكندرية ، ومع ذلك فشعر مطران لا يظهر فيه سوى ضرب خفيف من الرومانطيقية . ومما يدعو الى التساؤل أن ذلك الشاعر العالمي الكبير كفافى Kavafy اليوناني كان ينظم قصائده «الحديثة» الكبرى وهو يقيم بمصر في مدينة الاسكندرية دون أن يعرف عنه شيئا ـ فيما يبدو ـ شعراؤنا العرب الذين كانوا ينظمون شعرهم الرومانطيقى في ذلك الوقت . هذا وقد عاش أبو شادي في انجلترا في الوقت الذي تمت فيه أهم التجارب في الشعر الانجليزي الحديث ـ تجارب باوند Pound وإليوت ـ ومع ذلك فلم يكن أبو شادى يهتم في الواقع إلا بالشعر الرومانطيقي والفكتوري ، وبالمثل فان شعراء العرب ـ باستثناء شاعر أو شاعرين مصريين ـ اكتشفوا شعر ت . اس . إليوت في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات حين كان إليوت قد بدأ يفقد مكانته كرائد أو بعبارة أدق حين لم يعد إليوت يمثل أحدث الشعراء الانجليز وانما تلاه جيلان من

(٢٥) أدونيس . مجلة «الآداب» جـ١٤ ، عدد٣ (مارس ١٩٦٦) ص٣ .

الشعراء : جيل أودن Auden وجيل فيليب لاركين Philip Larkin . كذلك يصدق هذا الكلام على الواقعية الاشتراكية وان كان الفارق الزمني بين انتشارها في أوربا وقت الحرب الأهلية الاسبانية وبين ظهورها عندنا بعد الحرب العالمية الثانية هو جيل واحد .

هذه الظاهرة تدعونا الى طرح السؤالين التاليين : أولا ، مامعنى هذا الفارق الزمني ؟ ثانيا ، ما مدى الأصالة في الشعر العربي الحديث ؟ في رأيي أن هناك عدة اعتبارات قد تفسر لنا لماذا لجأ العرب الى الرومانطيقيين بالذات حين تعرفوا على الشعر الأوربي ، أولها وأبسطها أن الذوق السائد في أوربا في ذلك الوقت أو على الأصح الذوق الشعبي كان لايزال يقوم على أساس المبادىء والمثل الرومانطيقية . وفي نتاج ثقافي بالغ التعقيد كالشعر لا نتوقع من الأجنبي الدخيل على ثقافة يجهلها جل الجهل أن يكتسب شيئا أرقى من الذوق الشائع . فليس من الإنصاف ولا من الواقعية في شيء أن نفترض أنه بمقدوره أن يصنع أكثر من ذلك .

ثانيا :ـ إن تذوق الشعر الرومانطيقي الأوربي أسهل بكثير من تذوق الشعر الكلاسيكي الذي يعتمد الى حد أبعد بكثير على الشكل المصقول والعبارة الجزلة وعلى مافي اللغة من إمكانات بلاغية لا يدركها إلا من له معرفة حية دقيقة وطويلة العهد باللغة الأوربية . ولما كان الشعر الرومانطيقي أشد تلقائية ومشحونا بالانفعالات العاطفية كان تأثيره في النفس مباشرة فالشاعر الرومانطيقي يحاول التعبير عن عواطفه من حيث هو إنسان أولا وليس بوصفه فردا مثقفا ينتمي الى تراث لغوي وثقافي معين ، ومن هنا سهل تذوقه نسبيا على الأجنبي . وقد يفيدنا في هذا الصدد أن نعلم أن العرب ليسوا وحدهم الذين تأثروا بالشعر الرومانطيقي أول ما تأثروا حين تعرفوا على الشعر الأوربي . فاليابانيون أيضا بدأوا ترجماتهم من الشعر الانجليزي بشعر شيلي Shelley (وبالذات بقصيدته «الى الريح الغربية») .[٢٦]

ثالثا ـ على الرغم من وجود عناصر يمكن وصفها بأنها رومانطيقية في التراث الشعري العربي ، عناصر ربما جعلت من السهل على العرب أن يتذوقوا الشعر الرومانطيقي الأوربي ، الا أن التصور التقليدي للأدب والشعر عند العرب يشترك في نقاط كثيرة مع المبادىء والمسلمات التي تقوم عليها الكلاسيكية الأوربية . ومن ثم فان العرب الذين أحسوا بالحاجة الى التخلص من قيود الماضي ورغبوا صادقين في الولوج الى العالم المتمدين الحديث وجدوا ما يشبع حاجاتهم العاطفية ورغباتهم في الحركة الرومانطيقية الأوربية لأنها نصبت نفسها ثورة على الكلاسيكية . ان نقد الآمدي مثلا لما في شعر أبي تمام من استعارات غريبة بعيدة الشبه ليوازي على نحو مدهش نقد الدكتور جونسون في القرن الثامن عشر للاستعارة في شعر الشعراء المعروفين باسم الميتافيزيقيين . كما أن مبدأ الوضوح ، الذي كما سبق أن بينت ،[٢٧] له قيمة كبرى في التراث النقدي عند العرب هو نفس المبدأ الذي أدت اليه فلسفة ديكارت في الحركة

(٢٦) Donald Keene, (ed), Modern Japanese Literature, London, 1956, p.19.

(٢٧) مصطفى بدوي . دراسات في الشعر والمسرح . القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص٣٢ ومايليها .

الأدبية الكلاسيكية في فرنسا وانجلترا على حد سواء . هذا ناهيك عن تلك الصفات العديدة التي تميز بها أسلوب الشعر الكلاسيكي الانجليزي على الأقل والتي من السهل أن نجد لها ما يوازيها في الشعر العربي القديم : ونخص بالذكر منها استخدام البلاغة والعبارة الجزلة ومفردات اللغة التي لا ترد إلا في الشعر وتوازن طرفي الثنائي أو المزدوج heroic couplet مثلما يتوزان الشطران في البيت العربي ، ثم مجيء القافية في آخر المزدوج لتؤكد بجرسها اكتمال المعنى ، والولع بالصياغة وأسبقية اللفظ على المعنى (ألم يحدد الشاعر بوب Pope مثله الأعلى في الشعر بقوله الشهير : «المعنى الشائع في أفصح عبارة») What oft was thought but never so well expressed . والمبدآن الجوهريان اللذان رأى فون جرونباوم[٢٨] أنهما يقوم عليهما الأدب العربي القديم : أي ضآلة الدور الذي يؤديه الخيال وتصور الشكل على أنه قالب خارجي تصب فيه المادة أو المعنى - هذان المبدآن في الواقع يصدقان على الشعر الكلاسيكي الأوربي بمقدار ما يصدقان على الشعر الكلاسيكي العربي . وفضلا عن ذلك فان الكلاسيكية بتأكيدها أهمية الصياغة الجيدة المصقولة والشكل الجميل إنما هي تعبير عن وضع حضاري مستقر فيه اتفاق على قضايا الإنسان الكبرى - على حين أن الرومانطيقية وليدة مجتمع منشق على ذاته ويشك أفراده في قيمه التقليدية ومدى علاقتها بأمور حياتهم . ولذلك فليس هناك ما يدعو الى العجب إن لجأ شعراء العرب في تلك الفترة القلقة من تاريخهم الحضاري الى ذلك اللون الثوري من الشعر .

لقد كان طبيعيا إذن أن يولى العرب أنظارهم صوب الشعر الرومانطيقي الأوربي . وحتى إن استبعدنا هذه الاعتبارات لم يكن بمقدورهم في ذلك الوقت أن يهتموا ولا أن يتذوقوا أو حتى يفهموا الحركات الشعرية الطليعية التي جاءت بعد الرومانطيقية ، لأن هذه الحركات كانت في نواح عدة عبارة عن امتداد وتطوير للتجربة الرومانطيقية . لقد كان على العرب أن يتمثلوا أولا التجربة الرومانطيقية ، وذلك على الصعيدين السيكولوجي واللغوي . بعد ذلك أصبح بمقدورهم أن يتذوقوا الحركات اللاحقة للرومانطيقية . وقد أخذت الفجوة الزمنية التي تفصلهم عن الغرب تقل شيئا فشيئا في كل حركة بحيث أن الشاعر العربي اليوم قد أصبح الكثير من الشعر العالمي في متناول يده (عن طريق الترجمة غالبا بالطبع) كما ذكرت في بداية هذا المقال .

ولحسن الحظ لا يهم الفارق الزمني في أمور الشعر كما يهم في أمور التكنولوجيا والصناعة . ان قيمة قصائد مثل «أخي» لنعيمة أو «الصباح الجديد» للشابي أو «المساء» لأبي ماضي تظل كاملة غير منقوصة على الرغم من أن الشعر الرومانطيقي لم يعد هو شعر أوربا في القرن العشرين . فالشعر يختلف عن التكنولوجيا في أن الجديد فيه لا يلغي القديم ولا يقضي اللاحق فيه على السابق . وحين أقول الشعر انما أعني الشعر الذي هو تعبير عن تجربة إنسانية أصيلة بكلام يستغل ما في اللغة من إمكانات . إن زيادة الوعي بالفردية والإحساس المضني بالتغير الاجتماعي والثقافي ، والسقم السياسي ، وما ينتاب الشعراء بين الوقت والآخر من شعور أليم بأنه لم يعد لحياتهم هدف وبأنهم

(٢٨) **G.E.von Grunebaum. The Aesthetic Foundation of Arabic Literature.** Comparative Literature, **IV, 4 (Fall, 1952), p.323.**

يعيشون غرباء في عالم غريب عليهم ـ كل هذه المشاعر التي يعبر عنها الشعر الرومانطيقي العربي كانت في الواقع جزءا لا يتجزأ من حياة العرب فعلا في بلد أو آخر فترة من الزمان . ولذلك فان الشعر الرومانطيقي العربي في أجود نماذجه ـ مهما كانت المؤثرات الأجنبية فيه ـ لايقل أصالة عن مثيله الألماني الذي تأثر كثيرا بالشعر الرومانطيقي الإنجليزي ، أو عن مثيله الفرنسي الذي تأثر بالرومانطيقية الإنجليزية والألمانية معا . أقول هذا وإن كنت آخر من ينكر أن الشعر الرومانطيقي العربي أضيق مجالا وأدنى طاقة وأضحل فلسفة وفكرا وثقافة منها . أما حين تعوز التجربة الحقة يصبح النتاج مجرد تقليد أعمى أجوف مثلما نجد في قصيدة السياب «من رؤيا فوكاي» اذ حاول السياب فيها أن يقلد أسلوب إليوت في «الأرض الخراب» غير مدرك أن الأسلوب ، ولا سيما حين يكون على هذه الدرجة من الفردية ، ليس بالقالب الخارجي الذي تمكن استعارته وانما هو تعبير عن رؤية خاصة للحياة . ولكن السياب نفسه حين توفرت لديه تجارب حقيقية أصيلة استطاع أن ينتج قصائد ذات قيمة كبرى مثل «أنشودة المطر» و «النهر والموت» و«سفر أيوب» ولا أراني مبالغا حين أقول إن الشعر العربي الجديد له طابعه الخاص الذي يميزه عما قرأته من شعر حديث على الإطلاق . ولعل جدته هي أنه ، في الوقت الذي يعبر فيه الشاعر عن حيرة الانسان الحديث إزاء القضايا الأزلية ، لاتزال تهمه حتى درجة الجزع ماهية العرب ومستقبل الحضارة العربية في عصر له صفات المأساة . إنه شعر ميتافيزيقي وقومي في آن واحد ، عالمي ومحلي معا .

* * *

الحداثة: فكرة في شعر أدونيس

محمد الخزعلي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة اليرموك

١ ـ مقدمة :

سأحاول هنا أن أركز على فكرة الحداثة ـ عند أدونيس ـ كما تنعكس في شعره . فكتاباته الشعرية والنقدية وجهان لعملة واحدة . ويمكن القول ـ دون مغالاة ـ إن أدونيس في كتاباته النقدية يقدم توضيحا وربما تبريرا لنوع الشعر الذي يكتبه .

إن فكرة الحداثة فكرة أساسية في شعره ونثره أيضا . فمنذ صدور ديوانه الثاني « أوراق في الريح » عام ١٩٥٨ نلاحظ أن قسطا كبيرا من شعره ، وخاصة قصائده الطوال ، تعالج بطريقة أو بأخرى ، تصوره عن الحداثة . وتصور أدونيس عن الحداثة ، في شعره ، هو نفس التصور في نثره . والحداثة تعني عنده التمرد الدائم على ما هو سائد واتباعي ، وتوكيد على الفرادة والخصوصية[١] .

تغطي مسيرة أدونيس الشعرية ما ينوف على ثلاثة عقود ، أي منذ صدور ديوانه الأول ، « قصائد أولى » عام ١٩٥٧ ، الى يومنا هذا . وخلال هذه المسيرة طرأت تغيرات شملت اللغة والصور والتراكيب الشعرية عنده . ففي قصائده الاولى غنائية بسيطة ، وصور مفردة رومنسية وغير مركبة . وفي ديوانه الثاني أظهرت بعض قصائده ميلا تدريجيا نحو العبارة الشعرية المعقدة ذات الأبعاد المتعددة . وديوانه الثالث ، « أغاني مهيار الدمشقي » الصادر عام ١٩٦١ يظهر أن أدونيس قد وجد صوته الخاص المتميز ، في الشعر العربي الحديث . فالصور ـ هنا ـ معقدة ، واللغة الشعرية منتقاة بدقة ، وأكثر من هذا ، الرؤية شمولية ، إضافة الى التعقيد

---

(١) انظر مقالنا « الحداثة في كتابات أدونيس النقدية » المهد . عدد ١ (١٩٨٤) عمان .

والغموض في بعض النواحي . ويتطور هذا الأسلوب ويستمر في ديوانه الرابع « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » الصادر عام ١٩٦٥ ، وفي ديوانه الخامس ، « المسرح والمرايا » الصادر عام ١٩٦٨ . ويحتوي ديوانه السادس ، « وقت بين الرماد والورد » الصادر عام ١٩٧٠ على ثلاث قصائد طوال ، تمثل ما أسماه بـ « القصيدة الكلية » . وشعره هنا عالم من التعددية والتنوع ، والرؤية الشمولية ، ومزيج بين الخاص والعام . وفي « القصيدة الكلية » يخرج أدونيس كليا عن المفهوم التقليدي للشعر ويداخل بين ما يعتبر نثرا بالمفهوم التقليدي وما يعتبر شعرا . وكذلك يجد الدارس أكثر من وزن شعري أو أكثر من نوع واحد من التفعيلات الشعرية ، في القصيدة الواحدة . إن أدونيس ، باختصار ، يحاول أن يستعيض عن المفاهيم التقليدية للشعر والنثر ، من أجل تبني طريقة في الكتابة قريبة مما تدعوه جماعة مجلة « تل كل » بالكتابة (٢) .

ديوانه السابع « مفرد بصيغة الجمع « الصادر عام ١٩٧٥ يتكون من قصيدة واحدة طويلة جدا ، تنقسم الى أربعة أقسام ، وكل قسم يتجزأ الى أجزاء أصغر . ونعتقد أن أدونيس قد حاول أن يجعل من قصيدته المعقدة هذه ، رائعة مشهورة . فالنص نسيج معقد من المعاني المتناقضة ؛ فنجد الانسجام والتمرد ، الموت والولادة . . . الخ . إنها نموذج ممثل لعالم أدونيس . وسوف أناقش هذه القصيدة بتفصيل أكثر ، لاحقا .

ويسجل ديوانه « كتاب القصائد الخمس » الصادر عام ١٩٨٠ باعتقادنا تراجعا في مساره الشعري . فقصائد هذا الديوان ، في الغالب ، رجع صدى لقصائد أدونيس السابقة ، وخاصة في ديوانه أغاني مهيار الدمشقي ، حيث نرى اسم مهيار يتكرر مرارا في هذا الديوان مجددا . ويشكل موضوع الحديث عن الواقع العربي ، خاصة الوضع السياسي والاجتماعي ، الموضوع الرئيسي لقصائد هذا الديوان ، ويكرر أدونيس ، بشكل واضح ، كثيرا من الأفكار والصور ، وحتى اللغة الشعرية ، التي نجدها في قصائده السابقة التي تعالج هذه الموضوعات . ولكن ثمة مراوحة في التعقيد بين قصائد هذا الديوان . فقصيدة « مراكش / فاس » أكثر تعقيدا من حيث البنية من القصائد الأخرى في هذا الديوان ، وأقل تعليمية أيضا . إنها تبدو وكأنها نسيج على منوال « مفرد بصيغة الجمع » . فهي صوفية من حيث الرؤية واللغة الشعرية ، ولكنها في الوقت نفسه لا تخلو من أصداء قصائد سابقة له .

أما ديوانه الاخير « كتاب الحصار » الصادر عام ١٩٨٥ فيحتوي قصائد وخواطر نقدية . والحصار هنا هو حصار بيروت عام ١٩٨٢ من قبل الجيش الإسرائيلي وأعوانه في لبنان . هذا الحصار الذي فضح هشاشة النظام الرسمي العربي ، ومن هنا يشكل هذا الحصار أيضا ، حصارا للإنسان العربي بين القمع والتخلف الحضاري .

(٢) مجلة Tel Quel تصدر في باريس منذ عام ١٩٦٠ . تعنى بالبنيوية والسيميائية ، وهي مجلة راديكالية تنشر كتابات ثورية في النظرية والتطبيق في القصة ، الفلسفة ، العلوم ، والسياسة . والكتابة Ecriture تعني كتابة النص دون أن يكون في ذهن الكاتب القصد لكتابة قصيدة - قصة - أو مسرحية ، بالمعنى التقليدي . وطبقاً لرولان بارت ، أحد كتابها المهمين ، فان كل نص هو نموذج نفسه . ومن كتابها الرئيسين المهتمين أيضاً دريدا ، سولير ، كرستيفا ، فوكو وآخرون .

٢ ـ بحث لا ينتهي :

البحث عن الحداثة والجدة كان وما يزال هم أدونيس الرئيسي . وقد عبر عن هذا الهم ، في شعره ، بطرق متعددة . الحداثة عنده تعني الصراع الدائم ، والإبداع دون نهاية أو توقف . أي أن الاتجاه يجب أن يكون نحو الآتي . وأما بعد .

سيدتي أنا اسمي التجدد
أنا اسمي الغد
الغد الذي يقترب ـ الغد الذي يبتعد (٣) .

● ● ●

أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى . هكذا لا أصل
ولكنني أضيء(٤) .

وبهذا تؤكد فكرة البحث المستمر على التصور بأن الحاضر ما هو إلا لحظة انتقالية لصالح المستقبل ، وأن قيمة ما تم إنجازه قيمة مرحلية ومؤقتة فقط . ولذا يجب القضاء على العناصر الميتة من الماضي ، من أجل بناء مستقبل أفضل بحيث يتجاوز إنجازات الحاضر . ومن هنا نجد أن عملية التدمير عند أدونيس تتلازم وعملية البناء ، في أي محاولة للتقدم :

أبحث عن نفسي في قوة
تقول لي أن أهدم الدنيا
تقول لي أن أبني الدنيا ،
أبحث في نفسي ، في صبوتي
عن الغد الأجمل والأغنى
أبحث عن معنى (٥) .

إن فكرة نيتشة حول عملية التدمير من أجل خلق « السوبرمان » أو « المستقبل والافضل » تشيع في ديوان أدونيس الثالث ، أغاني مهيار الدمشقي ، وتستمر في أعماله الشعرية ، وخاصة عندما يزاوج بينها وفكرة تناسخ الأرواح التي تبناها أدونيس نقلا عن الصوفية الإمامية ، وسأناقش هذا في مكان آخر فيما بعد .

(٣) أوراق في الريح ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧١) ص ٧٨ ـ ٧٩ .
(٤) أغاني مهيار الدمشقي ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧٠) ص ٨٩ ـ ٩٠ .
(٥) قصائد أولى ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧١) ص ١٠٨ .

يجد أدونيس في أسطورة الفنيق أداة مثالية للتعبير ، من خلالها ، عن فكرة البعث والخلود . فالنار التي تحرق الفنيق تعلن في الوقت ذاته عن لحظة الولادة الثانية . يوظف أدونيس هذه الاسطورة في قصيدة « البعث والرماد » وهي قصيدة تعالج فكرة البعث بعد الموت ، كما يوحي بذلك عنوانها .

والحداثة في هذا المجال تعني أيضا التمرد والخروج على كل التقاليد السائدة . وهي فكرة تسود في أغاني مهيار وفي قسط كبير من شعر أدونيس بعد ذلك . وفي الحقيقة أن هذه الميزة نفسها هي ما يميز صوته في الشعر العربي الحديث . وعلى حد قول خالدة سعيد فانه :

منذ أغاني مهيار الدمشقي بدأت كلمة الرفض سيرورتها في الشعر العربي المعاصر وفي النقد المعاصر . والرفض هو النسغ الذي ينتظم القصائد جميعها . . . موقف الرفض هذا موقف مأساوي ، لأن الشاعر يقف في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر ، بين ماض وآت ، ومن هنا كان الاحساس بالنفي والغربة . فمهيار مغترب أبدا عما كان ليبني ما يكون . (٦)

وتفرض فكرة التمرد والرفض على مهيار وأدونيس مشكلة وجودية ، وهي مشكلة الاختيار . فاختيار جانب ما والانتماء له والارتباط معه ، يقود الى الانتهاء مما يؤدي الى نهاية الصراع والتوقف ، وهي فكرة يرفضها مهيار وأدونيس دائما :

ماذا ، إذن تهدم وجه الأرض
ترسم وجها آخراً سواه ،
ماذا إذن ليس لك اختيارْ
غير طريق النارْ
غير جحيم الرفض(٧) .

وفوق هذا تصبح مشكلة الاختيار أكثر حدة وتسبب قدرا أكبر من الحيرة والقلق عندما يصبح الشخص الذي يختار يعرف كل شيء :

وحيرتي حيرة من يضيء
حيرة من يعرف كل شيء . . (٨)

(٦) خالدة سعيد ، « المرية المتحركة » ، مواقف عدد ١٧ ـ ١٨ (١٩٧١) ص ١٣٦ .
(٧) أغاني مهيار ، ص ١١١ .
(٨) أغاني مهيار ، ص ٥١ .

وهذه هي نفس الحيرة والارتباك اللذين عانى أدونيس منهما في ديوانه « كتاب القصائد الخمس » حيث يقول :

ما أقسى أن نعرف أو نفهم كل الأشياء (٩)

٣ ـ حاضر الواقع العربي :

يعري أدونيس ، في شعره ونثره ، الواقع العربي ويرفضه واصفا إياه بالثبات ، وأنه ، في الغالب ، مجرد إعادة للماضي . الى جانب هذا ، يرى الوضع السياسي على أنه قمعي واستبدادي لا يفسح أي مجال لأصوات الابداع والتغيير ، وكل محاولة في هذا الاتجاه تقع تحت خطر شديد . ويطفح ديوانه « المسرح والمرايا » بالشكوى من هذه الحقيقة القائمة المريرة والتي يعبر عنها بقوة وصراحة في قصائده ، « تيمور ومهيار » و « مرآة السياف »(١٠) .

هل قلت إنك شاعر ؟
من أين جئت ؟ أحس جلدك ناعما . . .
سياف تسمعني ؟
وهبتك رأسه ،
خذه ، وهات الجلد واحذر أن يمس
الجلد أشهى لي وأغلى . . .
سيكون جلدك لي بساطا
سيكون أجمل مخمل
هل قلت انك شاعر ؟ (١١)

وقد دفع هذا الوضع الراكد القمعي أدونيس ، إلى جانب شعراء عرب آخرين ، الى اغتراب حاد . لكن هذا الاغتـراب اغتراب ثـوري يختلف عن الاغتراب العـدمي عند بعض الشعـراء المحدثـين الغربيـين . ففي قصيـدة « الفراغ »(١٢) التي كتبها عام ١٩٤٥ يصف ادونيس كيف ان جيله قد فقد حس الانتماء الى أي شيء ، حيث ان الفراغ يستهلك الواقع العربي . لكنه في القصيدة نفسها ينتظر الثورة والجيل الثوري الذي سيقلب الوضع ويحطم الماضي الميت ويحرقه ، ليبني مستقبلا جديدا على الأنقاض . ويعبر أدونيس عن الصراع بين التقليدي والابداع ، القمع والحرية ، في قصيدة أخرى في ديوان أغاني مهيار ، حيث يشخص معاناة الفرد المبدع في هذا الوضع العربي القمعي :

ـ جره يا شرطي . . .

---

(٩) كتاب القصائد الخمس ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠) ص ٣٤ .

(١٠) ان كلمة « سياف » بحد ذاتها تثير في ذهن القارىء صوراً من ممارسات التعذيب والعقاب في العصور الوسطى . والسيف أداة من أدوات العصور الوسطى ، لذا لا نعتقد أن أدونيس قد استعملها هنا دون قصد .

(١١) المسرح والمرايا ، (بيروت : دار العودة ١٩٦٨) ، ص ٧٠ .

(١٢) أوراق في الريح ، ص ٣٧ ـ ٥٥ .

ـ سيدي أعرف ان المقصلة
بانتظاري
غير أني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلجلة
ـ جره يا شرطي
قل له إن حذاء الشرطي
هو من وجهك أجمل،
آه يا عصر الحذاء الذهبي
أنت أغلى أنت أجمل(١٣) .

وشجب ادونيس لا يتوقف عند المؤسسة السياسية فقط ، بل يتعدى ذلك الى المجتمع نفسه ، خاصة تلك الفئات التي تعيش ولا تهتم في حياتها الا بقشور الحياة والتافه منها ، بدلا من الأمور الجوهرية الأساسية . وهذا ينطبق بشكل نموذجي على البرجوازية العربية التي فقدت هويتها الثقافية نتيجة تحولها الى مجرد مستهلك للبضاعة الغربية ولكل ما هو زائف من الثقافة الحديثة ، التي قوامها السلع الثمينة والغنى المتراكم :

كانت المائدة
غرفا ،
يتصايح فيها الضيوف
كان لحم الخروف
جبلا ، والشراب
ساحرا حوله يطوف
وعلى الشرفة الذهبية في قبة المائدة
كان وجه يبيد مع الأوجه البائده ،
كان وجه الكتاب(١٤) .

وتطرح قصيدة مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف ـ ديوان وقت بين الرماد والورد ـ قضية الوجود العربي ومستقبله . بنية هذه القصيدة معقدة مركبة . ثمة أجزاء من القصيدة عبارة عن نثر شعري يتسم بالسيريالية . وهي بشكل عام نسيج من المتناقضات والمتقابلات ؛ فنجد المقاطع الغنائية التي تتسم بالوضوح الى جانب المقاطع التي تتسم بالغموض . وكذلك يختلط أو يتجاور الخاص والعام ، الشخصي واللا شخصي ، الماضي ، الحاضر والمستقبل . وهي عالم متكامل يوازي العالم الخارجي ، وتحيل إلى نفسها كإطار مرجعي ، أي أنها تحتوي على واقع داخلي خاص بها .

(١٣) أغاني مهيار ، ص ١٣٠ .
(١٤) المسرح والمرايا ، ص ٧٦ .

وقضية الوجود العربي ، بالنسبة الى ادونيس ، هي قضية ثقافة معوقة أوقف تطورها وأصابها الانقطاع عند نقطة ما في تاريخها لكنها استمرت تعيش في تعوقها مكررة نفسها بطريقة اجترارية :

لم يكن في البداية
غير جدر من الدمع / أعني بلادي
والمدى خيطي - انقطعت وفي الخضرة العربية
غرقت شمسي / الحضارة نقالة والمدنية
وردة وثنية
خيمة :

هكذا تبدأ الحكاية أو تنتهي الحكاية (١٥) .

ولبعث الحياة في هذه الثقافة من جديد ، يجب إحداث تغيير جذري يقضي على كل الأشكال الإصلاحية والاتباعية . وهذا هو تصور أدونيس للحداثة ، ولجعل الثقافة العربية المعاصرة تشارك بفعالية في الحضارة العالمية المعاصرة . ولهذا لا يتردد في تبيان العناصر الحيّة في الثقافة العربية المعاصرة والتي تكمن فيها إمكانية التطور والتقدم . لذا فهو يختار الثورة الفلسطينية بوصفها أملا ورمزا للتغير الثوري في العالم العربي :

شجر يثمر التحول والهجرة

في الضوء جالس في فلسطين وأغصانه نوافذ / أصغينا
لأفراحه قرأنا معه نجمه الأساطير/ جند وقضاة يدحرجون
عظاما ورؤ وسا ، وراقدون كما يرقد حلم يهجرون يجرون
الى التيه . . . /(١٦)

إن ظهور الفدائي الفلسطيني بايدولوجيته الجديدة التي تهدف الى بناء مجتمع جديد تسوده العدالة والمساواة والسلام ، يعني عند أدونيس بداية مرحلة جديدة في التاريخ العربي :

هذا أنا : لا ، لست من عصر الأفول
أنا ساعة الهتك العظيم أتت وخلخلة العقول
هذا أنا - عبرت سحابة
حبلى بزوبعة الجنون(١٧) .

(١٥) وقت بين الرماد والورد ، الطبعة الثالثة (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) ، ص ٨ .
(١٦) نفسه ، ص ٢٢
(١٧) نفسه ، ص ٢٧ .

ومع أن الأمثلة المذكورة أعلاه أمثلة ساطعة على أفكار أدونيس عن الحداثة والثورة ، الا أنها مجرد تكرار لأفكاره في قصائد سابقة له ، وخاصة في ديوانه ، أغاني مهيار الدمشقي . وفكرة الجنون تمثل ـ عند أدونيس ـ أعلى مستويات الثورة الحقيقية ، وهي فكرة تتكرر كثيرا في شعر أدونيس . الجنون رمز للثورة ، فالمجنون لا يخضع لأي سلطة ولا يتبع أي نمط من المتواضعات مهما كان نوعه ، وبهذا فالمجنون ياتي دائما بما ليس متوقعا . ويهاجم ادونيس ، مرة اخرى ، كل مظاهر القمع والجمود والتخلف في جميع أنحاء العالم العربي ويكرر مثل هذه الأفكار في قطعة شبه سريالية حيث يقول :

> حيث وقف على طرف العمل ، وضع الكتاب كالشامة على جبينه ورسم جوقه من الملائكة على شفتيه وأذنيه ، أخذ يغرز أصابعه وأسنانه في قصعة الكلام طالت أذناه وسقط شعره وتحول ، وكان الوقت يشرف أن يصبح خارج الوقت وما يسمونه الوطن يجلس على حافة الزمن يكاد أن يسقط « كيف يمكن إمساكه » ؟ سأل رجل مقيد وشبه ملجوم لم يجئه الجواب لكن جاءه قيد آخر وأخذ حشد كمسحوق الرمل فيها ينسج رايات وبسطا وشوارع وقبابا ويبني جسرا يعبر عليه من الآخرة إلى الأولى . . .[١٨]

في هذه القطعة ، التي تشبه الكلام في حالة الجنون ، ـ وهي نموذج على كتابة ادونيس شبه السريالية ـ نجد مزيجا من التعبير عن المحسوس والتعبير عن المجرد ، وكأنما ذلك تعبير عن وحدة العالم التي تشكل فكرة أساسية عند الصوفية الإمامية . انه يجرد الكلمات ، هنا ، من معانيها المتوارثه ليشحنها بمعان جديدة تكتسبها من علاقاتها الجديدة مع المفردات الأخرى . أقول شبه السريالية ـ لا سريالية ـ بسبب طريقة استعماله للأفعال ، فهي تتوالى في الحدوث ، فنلاحظ التقدم الزمني ، الأمر الذي يكشف عن تنظيم مدبر مسبقا وبوعي ، وهو ما لا نجده في السريالية بالمفهوم الشائع .

وينهي ادونيس قصيدته هذه ، مثل كثير من قصائده الطويلة الأخرى ، بقدوم الجديد وبالثورة التي ستحطم كل مظاهر وتجليات الماضي الميت . ومرة أخرى يكرر ادونيس ويستعيد أفكارا أو تحديات معروفة في أعماله السابقة وخاصة في أغاني مهيار .

لكن صرخة أدونيس للتحطيم هنا تختلف عن صرخة نيتشه ، لسبب بسيط هو أن التحطيم عند أدونيس يتم بفعل الجماعة (في حين ينظر نيتشه للجماعة على أنها مجرد قطيع) . إضافة إلى أن أدونيس يؤكد حقيقة أنه ليس وحيدا في صراعه هذا ، وهذا يبعد كل إحساس بالاغتراب . وفي حقيقة الأمر أن تصور أدونيس للثورة هنا قريب جدا من مفهوم الماركسية لثورة الجماهير .

أدونيس والماضي العربي :

إن رفض أدونيس للحاضر العربي ، لكونه ـ على حدّ رأيه ـ جامداً ثابتاً ، يمتد الى الماضي وخاصة الى عناصر

(١٨) نفسه ، ص ٣٠ ـ ٣١ .

الثبات والجوانب المظلمة في هذا الماضي ، والتي ما تزال تسيطر على هذا الحاضر بشكل تراجيدي . ويتضح هذا الرفض من خلال الرموز والنماذج العليا التي يستخدمها . واستخدام النماذج العليا شائع في الشعر العربي الحديث وخاصة عند شعراء الطليعة . وهذا صحيح بشكل خاص في شعر العقدين الخامس والسادس من هذا القرن . وقد كانت معظم شخصيات هذه النماذج العليا مستمدة ، في شعر كثير من شعراء العقد الخامس ، من التراث الطبيعي ، إلا أن الشعراء أخذوا ، تدريجياً ، يستمدون هذه الشخصيات من التراث العربي الإسلامي[١٩] . وتقول سلمى الخضراء الجيوسي حول استخدام الأنماط العليا في الشعر العربي الحديث :

> إن بعث شخصيات كهذه من الماضي وإسقاطها على الحاضر يوفر ربطاً مباشراً مع حقب تاريخية ويعطي شعوراً بالتقدم المستمر من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ، ومن شأن هذا التقدم أن يوحد التجربة ويدلك على إمكانية حصول نفس التجربة ثانية[٢٠] .

ليس في نيتي أن أناقش ، هنا ، استخدام النماذج العليا ، من حيث المبدأ ، ولكني أريد ، في الحقيقة ، أن أعطي بعض الأمثلة ، على استخدام أدونيس للنماذج العليا في رفضه للماضي العربي وكذا الحاضر العربي . ففي هجومه على المؤسسات السياسية المعاصرة ، يستخدم الحجاج نموذجاً أعلى للتعسف والظلم . وقد استخدم هذا النموذج الأعلى ، بشكل خاص ، كثير من الشعراء العرب المحدثين ليعبروا عن بغضهم للتعسف والظلم في المجتمع العربي المعاصر . لكن أدونيس يريد هنا أن يرفض الحاضر والماضي كليهما حين يستخدم هذا النموذج الأعلى في شعره .

ليس من ينطق الآ
شرط الحجاج / هل أعطيك حلماً ؟
. . . .
(بين أن يرتفع الحجّاج سيفاً
ليشيد الدّولة العظمى ، وتبني
لغة الحلّاج كوخا ،
أطرح السيّف وأختار . . .) لماذا
كلّما حاول أن ينبض صدقا
كذبته الكلمات ؟
ولماذا
يحرف الينبوع مجراه لكي يبقى وفيا ؟
إنها الأمة ترتاح الى أشلائها

(١٩) انظر : Salma Khadra Jayyusi "Contemporary Arabic Poetry : Vision and Attitudes," **Studies in Modern Arabic Literature.** R.C. Ostele, (ed.)London : Aris and Phillips, 1975, p. 58.

(٢٠) نفسه ، ص٥٧ .

وعلى الجدران تاريخ ينام
ليس هذا وطنا / هذا ركام[٢١] .

في قصيدة « السماء الثامنة » يستخدم أدونيس شخصية تاريخية أخرى كنموذج أعلى . هذه الشخصية ليست ، على كل حال ، شخصية سياسية ، إنها شخصية الغزالي (ت ١١١١م) المفكر الصوفي صاحب الكتابات الكثيرة التي تعالج الفلسفة والدين ، والتي هاجم في بعضها الفلسفة والمنطق . ومن الواضح أن أدونيس يستخدم شخصية الغزالي كنموذج أعلى للثبات في الثقافة العربية . ويذكر بوضوح في كتابه « الثابت والمتحول » أن كتابات الغزالي مثال ساطع على الجمود والثبات[٢٣] . لذا كانت « السماء الثامنة : رحلة في مدن الغزالي » في الحقيقة رحلة يقوم بها أدونيس نفسه في التاريخ العربي والثقافة العربية وفي الوضع العربي المعاصر أيضاً . ويمكن مقارنة هذه الرحلة برحلة دانتي في الكوميديا الإلهية ، بل وبرحلة الإسراء والمعراج . لكن أدونيس ، بدلا من الصعود إلى السماء ، ينحدر ، وهذا منطقي وأكثر ملاءمة ، الى مدن الغزالي . وحيثما نظر ، خلال رحلته ، لا يرى الّا الموت ، أو ما يسبب الموت ، كما نرى في النموذج التالي : -

مدائن الغزالي
صحراء من سعال
تغـــول ،
أو من قصب السّعال[٢٣] .

إن مناظر التعسف والموت تتكرر في كل القصيدة وهي قصيدة طويلة تقع في خمسين صفحة . وهي قصيدة نموذجية بالنسبة الى قصائد أدونيس الطوال ، حيث تبدأ القصيدة بفكرة أو موضوع ما في الصفحة الأولى أو في الصفحتين الأولين وبعد ذلك تعاد الفكرة وتكرر على طوال القصيدة دون أن تصل الى الذروة[٢٤] .

وثمة نموذج أعلى تاريخي آخر يستخدمه أدونيس ليعبر من خلاله أيضا عن رفضه وإدانته للوضع العربي الحالي . إنها مدينة بابل ، التي تمثل وترمز عنده الى المدينة العربية اليوم . إنها تمثل التخلف والقمع بكل أشكالهما ، كما يتضح في قصيدة بابل في ديوان « القصائد الخمس » .

وقد أثرت خلفية أدونيس الشيعية ، باعتقادي ، على اختياره لشخصيات النماذج العليا . فهو يستخدم ، مثلا عائشة كشخصية في أحد نماذجه العليا . ومن المعروف أن عائشة إحدى زوجات النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، وقد

---

(٢١) كتاب القصائد الخمس ، ص ٤٨ - ٤٩ . وانظر كذلك المسرح والمريا ، ص ٦٥ - ١٠٢ وكتاب التحولات ص ٢٢٨ .

(٢٢) الثابت والمتحول ، ط (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤) ، ص ٣٩ - ٤٠ .

(٢٣) المسرح والمرايا ، ص ١٤٧ .

(٢٤) وقد لاحظ جبرا ابراهيم هذا أيضاً . انظر كتابه ، النار والجواهر (بيروت : دار القدس ، ١٩٧٥) ، ص ٧١ .

روت عنه كثيرا من الأحاديث ، وهي في نظر المسلمين السنيين في غاية الاحترام والتقدير . وهي ، أيضا ، ابنة أبي بكر أول الخلفاء الراشدين والذي تعتبره الشيعة خليفة غير شرعي . لكن السنيين يعتبرونه مسلما ورعا وخليفة عادلا . لكن عائشة ، وهو الأمر المهم هنا ، كانت في صف أعداء علي في الحرب الأهلية بعد مقتل عثمان ، وخاصة في موقعة الجمل المشهورة . ويستخدمها أدونيس كنموذج أعلى للقحط والموت في الماضي والحاضر العربيين[٢٥] .

ويزود تاريخ العرب في الأندلس أدونيس بنموذج أعلى ساطع الدلالة . ففي قصيدته « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » ، التي ناقشناها سابقا ، يوظف أدونيس تاريخ العرب في الأندلس كخلفية للقصيدة . لكن أدونيس أراد أن يركز على السنوات الأخيرة فقط ، للوجود العربي هناك ، أي خلال فترة ما عرف بحكم ملوك الطوائف . وقد عرفت هذه السنوات الأخيرة بأنها فترة فساد اجتماعي وسياسي . لذا لا يرى أدونيس أي اختلاف بين تلك الفترة والوضع الحالي في العالم العربي . تبدأ القصيدة بفاتحة تتكون من جمل مستقلة عن بعضها بعضا ظاهريا على الأقل ، وهذه الجمل المتناثرة صورة للعالم العربي المتفتت . ولكن كل جملة من هذه الفاتحة يمكن النظر اليها واعتبارها جملة قائمة بذاتها وذات معان خاصة .

وجه يافا طفل/ هل الشجر الذابل يزهو ؟ هل تدخل
الأرض في صورة عذراء ؟ من هناك يرج الشرق ؟ جاء العصف
الجميل ولم يأت الخراب الجميل[٢٦] .

٤ ـ الغموض في شعر أدونيس :

يعتبر أدونيس ، كما ذكرنا سابقا ، واحدا من أكثر الشعراء العرب المحدثين غموضا وتعقيدا . وهذا الغموض والتعقيد نتيجة لصوره ولطريقة استعماله للغة ، أو ببساطة نتيجة لطريقة تركيب وتنظيم جملته الشعرية . فعلى سبيل المثال نجد أن بعض الأجزاء من المقاطع النثرية في بعض قصائده ، قد تركت بلا تنقيط ، وأن ذلك قد ترك للقارىء ليحدد تركيب وطول الجملة الشعرية ، وهذا يتيح الفرصة أمام عدة قراءات مختلفة لنفس القطعة ، اعتمادا على تنقيط القارىء لها ذهنيا . ونجد هذه الظاهرة في كثير من القصائد ، لكنها تظهر أكثر ما تظهر في قصيدة هذا هو اسمي المكتوبة عام ١٩٦٩ . وهي قصيدة يمكن أن تعتبر نقطة انعطاف في مسار أدونيس الشعري . تبدأ هذه القصيدة بفاتحة يعلن فيها قدومه البروميثي :

ما حيا كل حكمة/
هذه ناري/
لم تبق آية ـ دمي الآية/
هذا بدئي[٢٧] .

---

(٢٥) انظر مثلاً : أوراق في الريح ، ص ٧٠ ـ ٧٤ .
(٢٦) وقت بين الرماد والورد ، ص ٧ .
(٢٧) نفسه ، ص ٤٩ .

إن مكان بداية السطر في الصفحة المطبوعة مهم جدا لفهم شعر أدونيس . فهو لا يبدأ السطور من نفس المكان وبنفس البعد عن الهامش الجانبي للصفحة ، بل يستغل الفراغ على الصفحة ليحدد أو يوضح بعض النقاط التي عبر عنها في سطر سابق مثلا . في هذه الفاتحة يبدأ أدونيس عبارة « هذه ناري » تحت كلمة « حكمة » تحديدا ، كما لو أنه يريد أن يبين أن الحكمة هي ناره . فاسم الاشارة « هذه » يشير في رأينا الى « حكمة » ، وإلا فإن القارىء قد يفكر أن الشاعر قد قال جملة شعرية أخرى بعد الأولى ليس غير . في السطر الأول يعلن أنه يحطم كل ما هو مؤسس وقائم ، مستخدما النار منظفا ومطهرا ، في حين يشير الى حقيقة أن النار هي أحد العناصر الأساسية في عملية الخلق والتجديد كما في أسطورة الفنييق . هذه النار لا تبقى شيئا من الماضي ومؤسساته ، وليس ثمة بقية من هذا الماضي ، فالنار تمحوه . فالخلق (الحداثة) يجب أن يبدأ من بداية جديدة . لذا يضع الشاعر آخر سطر من هذه الفاتحة « هذا بدئي » تحت « دمي الآية » بالتحديد . هذا التشكيل العنقودي للكلمات والجمل الشعرية ، على الورقة المطبوعة يمكن أدونيس من التعبير عن الأفكار الأساسية في تصوره للحداثة .

ومن ناحية أخرى فإن هذه القصيدة مثال نموذجي على « القصيدة الكلية » عند أدونيس والتي سلف ذكرها . إنها ذات بناء مركب ، فهي تتكون من مقاطع غنائية موزونة أحيانا ، ومقاطع نثرية غامضة أحيانا أخرى . والغموض هنا راجع للغة الشعرية ، فهو يستعمل المفردات بطريقة جديدة كليا ، همه الأول أن يعطي هذه المفردات معاني جديدة مختلفة كليا عن معانيها الموروثة . وكذلك فإن المجازات والصور الغامضة تولد تعقيدا في الجملة الشعرية ، خاصة عندما يطرح التنقيط جانبا تاركا للقارىء احتمالات وإمكانات كثيرة لقراءة القصيدة ، كما سلف ذكره . ونعتقد أن خالدة سعيد[٢٨] كانت أول من أشار بوضوح الى هذه الظاهرة ، في دراستها لهذه القصيدة ، حيث أعطت أمثلة تبين كيف أن بعض السطور الشعرية يمكن أن تقرأ ثلاث قراءات مختلفة . وقد ردد دارسون آخرون ما قالته خالدة في هذا الصدد ، فقط ، ولم يلاحظوا أن هذه الظاهرة موجودة في قصائد أخرى كتبها أدونيس قبل هذه القصيدة ، وأنها توجد أيضا في مقاطع كثيرة من هذه القصيدة بالذات . ونسوق مثالا على هذا .

أغني

لغة النصل أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين
أحشائي تقيأت لم يعد لي تاريخ ولا حاضر/ أنا الأرق
الشمسي
والفوهة الخطيئة والفعل انتظرني ياراكب الغيم أشيائي
تغوي والشمس تخبط أطرافي أنا الساكن المدى والمزامير
أنا
الغصن لاجئا[٢٩] .

(٢٨) خالدة سعيد ، « حول قصيدة هذا هو اسمي » مواقف ٧ (١٩٧٠) .
(٢٩) وقت بين الرماد والورد ، ص ٥٩ .

وسأحاول الآن أن أبين عدة قراءات ممكنة للسطرين الأولين ولنصف السطر الثالث فقط وذلك للتمثيل فقط . فالقراءة الأولى ستكون قراءة للنص كما ورد ، أي كما يلي :

١ ـ أغني

لغة النصل أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين
أحشائي تقيأت .

أما القراءات الأخرى فسوف تنتج عن تحديد طول وعناصر الجملة الشعرية ، وبذلك سوف نضع كل جملة شعرية ذات معنى في سطر منفصل كما يلي :

٢ ـ أغني

لغة النصل أصرخ ،
انثقب الدهر ،
وطاحت جدرانه بين أحشائي ،
تقيأت .

٣ ـ أغني لغة النصل ،

أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين أحشائي ،
تقيأت .

٤ ـ أغني لغة النصل ،

أصرخ انثقب الدهر ،
وطاحت جدرانه ،
بين أحشائي تقيّأت .

٥ ـ أغني لغة النصل ،

أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه ،
جدرانه بين احشائي ،
أحشائي تقيّأت .

ويجب أن نذكر هنا أن هذه القراءات هي ليست كل القراءات الممكنة لهذا النص . وكذلك من الجدير بالملاحظة هنا أن هذا النوع من الشعر الذي يكتبه أدونيس يشبه إلى حدّ كبير ما يسميه كل من رولان بارت وجان بيير ريشار بـ « النص غير المقروء Letexteillisible » لهذا يجب أن لا ننظر الى الغموض والتركيب في شعر أدونيس نظرة اتهامية ، وانها لنظرة سطحية وساذجة تلك التي تعتبر غنى وتعددية الدلالات هذه في شعر أدونيس ، مجرد إبهام مضطرب دونما مدلول على الإطلاق . ولعل أهم مساهمات أدونيس في الشعر العربي الحديث هي لغته الشعرية الخاصة وصوره الفريدة . كما يقول عيسى بلاطة :

> وهكذا يفرض في شعر أدونيس وضع الانسان العربي المعاصر من خلال تركيب لغوي جديد صفته الرئيسية الكيمياء الشعورية التي تتجاوز الكلمات فيها معانيها القاموسية لتصبح وظائف ذات دلالات غير متناهية ورموزا ذات إشعاعات غير محدودة يتوحد فيها الفكر والانفعال ، ولا تعود الصورة في هذا التركيب الجديد مجرد تشبيه أو استعارة أو مجاز يقصد بها تجميل الاسلوب واصطناع التخييل فيه ، بل تصبح هي نفسها الفكرة التي بدونها لا يستوي التعبير ، بل لا يكون معنى على الوجه الذي يريده الشاعر[٣٠].

وقد كان رد أدونيس على اتهامه بالغموض والابهام ذا جانبين يتعلقان بالقارىء ؛ فهو أولا يرى أن الشعر الجديد يحتاج دائما الى قارىء من نوع جديد ، وأن الشعر الجديد يجب أن لا يقرأ أو ينقد بنفس الطريقة التقليدية . والقراء العرب ـ حسب رأيه ـ أغلبهم تقليديون من حيث خلفيتهم وثقافتهم الشعرية وكذا تذوقهم للشعر ، وهذا يفسر ـ حسبما يرى ـ سبب اعتقادهم بغموض شعره[٣١]. وهو ، ثانيا ، يدعو القارىء الى عدم النظر والبحث عن المعنى المباشر والسطحي في النص فقط ، ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنية المتعددة في النص التي تجددها وتولدها العلاقات الداخلية للمفردات في ذلك النص الشعري . هذه النظرة مستمدة طبعا ، وكما يعترف أدونيس ، من فكر الحركات الاسلامية الباطنية ، والتي ينتمي أدونيس نفسه الى واحدة منها . فهذه الفئات تزعم بوجود معنى باطني للنص القرآني يختلف عن المعنى الذي يراه المسلمون السنة في ذلك النص . وقد أولت الحركات الباطنية القرآن تأويلا يختلف عن تأويلات بقية فئات المسلمين وخاصة السنّة . وما غاب عن أدونيس هنا هو أن الخلاف بين الفئات الباطنية وبقية المسلمين كان ذا أساس اجتماعي سياسي من حيث الجوهر ، وان تأويلهم الباطني للقرآن كان يقوم على هذه الاعتبارات الاجتماعية والسياسية . ومن هنا كان عندهم تأويل واحد فقط للقرآن يدعم آراءهم ، هذا إن كان ذلك التأويل يختلف عن تأويلات الفئات المسلمة الأخرى . ومن هنا فان زعم أدونيس بأن القراءة الباطنية تؤدي الى تعددية في المعنى والى تأويلات عديدة ، زعم غير صحيح في رأينا .

٥ ـ نرجسية :

قبل أن أشرع في مناقشة « مفرد بصيغة الجمع » ، أود أن أشير الى نرجسية أدونيس كما تتجلى في استخدامه ضمير

(٣٠) عيسى بلاطة ، « الصورة والفكر في شعر أدونيس » ، العربية ١ ـ ٢ (الربيع ـ الخريف ١٩٧٥) ، ص ٢٥ ـ ٢٦ .

(٣١) انظر مثلاً مقالته « عشر نقاط لفهم الشعر العربي الحديث » ، مواقف ٢٤ ـ ٢٥ (١٩٧٣) و « الكتابه الابداعية والكتابة الوظيفية » في كتابه زمن الشعر ، ص ٧٤ .

المتكلم ، الى حدّ طاغ في شعره[٣٢]. وفي رأينا أن هذه النرجسية نتيجة لتعلق أدونيس الشديد بـ « الحداثة » وبحثه الدائم عنها . فحينما ينظر الى الثقافة العربية ، في ماضيها وحاضرها ، ولا يرى إلا مظاهر القمع والتخلف والاتباعية يعلن عن نفسه أنه العنصر الحديث والحيوي داخل تلك الثقافة . بل يعلن عن نفسه أنه المحرك للدمار الذي سيسفر عن التغيير والتحول :

قادر أن أغير . لغم الحضارة ـ هذا هو اسمي[٣٣].

●●●

ـ أعلن الآن ، أختار هذا المكان
كلماتي فؤوس
ولصوتي شكل اليدين
أعلن الآن ، أني حطّاب هذا الزمان[٣٤].

وباعتباره المحرك والعنصر الحي ، يباعد أدونيس نفسه عن الثقافة العربية الرسمية لأنه لا يريد أن يختنق بما يراه من فضائح . لذا يعلن مهيار ـ أدونيس ـ وهو العنصر الحي ـ انه يقف دائما في المكان المعاكس للآخرين :

رفضت وانفصلت
لأنني أريد وصلا آخر ، قبولا آخر مثل الماء والهواء
يبتكر الانسان والسماء
يغير اللّحمة والسّداة والتكوين
كأنه يدخل من جديد
في سفر النشأة والتكوين[٣٥].

ورغم مباعدته لنفسه عن الآخرين ، فان مهيار ـ أدونيس ـ ليس بالإنسان المغترب العاجز عن الفعل والتأثير ، بل إنه ما يزال قادرا على التواصل مع الآخرين والشعور معهم بالرغم من موقفه المتعالي والذي يذكرنا بالشاعر المتنبي (ت ٩٦٥م) :

يفصلكم عني بعد بحجم السراب

●●●

---

(٣٢) وقد لاحظ جبرا هذا ايضاً ، انظر النار والجوهر ، ص ٨٥ .
(٣٣) وقت بين الرماد والورد ، ص ٤١ .
(٣٤) كتاب القصائد الخمس ، ص ١٩٤ .
(٣٥) المسرح والمرايا ، ص ١٩١ .

أنتم وسخ على زجاج نوافذي ويجب أن
أمحوكم ، أنا الصباح الآتي والخريطة التي ترسم
نفسها ،
مع ذلك ، في أحشائي حمى تسهر عليكم ،
مع ذلك أنتظركم(٣٦).

وبالطبع يقوده الغرور بل وشعور العظمة الى اعتبار نفسه أعلى وأرفع من الجميع ، وكذلك الى الابتعاد بنفسه عن كل ما يعتقد أنه دون مستوى عبقريته ، لذا فهو يظل في حركة وتنقل دائمين بحثا عن مكان يليق به وبعبقريته ، في هذا العالم على اتساعه :

بعد نار الطّواف ،
بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطاف
سطعت شهوة العلّو ، تسلقت حنيني وناره ، ورحلنا
عن بلاد نزّازة طحلبية
في بساط الخليقة الشفاف
وأنا اليوم نكهة كوكبية
اتمرأى ، وأصهر الدّهر مرآة انخطاف لوجهي العّراف
للنهار المسنون كالقلب ، للفتح
لسحر الأبعاد والأطراف(٣٧)

ومع هذا فهو يحيي ويعانق كل علامة أو مظهر يشير الى شيء من الحداثة والتحول في الحياة العربية ، وإن كانت هذه العلامات أو المظاهر لا تزيد عن كونها بقعا مضيئة متفرقة في ظلمة تلك الحياة العربية . فهؤلاء الذين قتلوا في الحرب الأهلية اللبنانية وهم يحاربون من أجل حل لقضية الصراع بين الفقر والغنى ، التقدم والتخلف ، الثبات والتحول ، هم بالنسبة الى أدونيس ، رموز لنسخ الحياة والتغيير في الحياة العربية المعاصرة :

كان رصاص يهمي
والأطفال شظايا أو روايات
. . . ها هي أجسام المحروقين ،
المذبوحين ،
القتلى من أجل الحرية

(٣٦) أغاني مهيار ، ص ١٢٣ .
(٣٧) المسرح والمرايا ، ص ٢٤٣ .

بقع شمسية
والكلمات ، الآن جميع الكلمات
صارت عربية[٣٨] .

٦ ـ مفرد بصيغة الجمع

كتبت قصيدة « مفرد بصيغة الجمع » بين عامي ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥ونشرت على شكل كتاب في عام ١٩٧٧ . وهذا أكثر كتب أدونيس الشعرية موسوعية ، فهو عبارة عن تأملات ذات أبعاد متعددة ومتشعبة حول الانسان والكون . وهنا أيضا نلاحظ أن أدونيس هو الشخصية الرئيسية ، فهو المفرد بينما الكون بكل مظاهره وتجلياته يمثل الجمع . لم يدخل أدونيس المدرسة حتى سن الرابعة عشرة ، لكنه نشأ يتعلم في البيت يحفظ القرآن ويقرأ الشعراء العرب القدماء وخاصة الشعراء الصوفيين ، وشعراء الطائفة العلوية التي ينتمي اليها أدونيس . وقد أثرت نشأته الدينية في مساره الشعري كما تقول زوجته الناقدة خالدة سعيد ، وكما يظهر أيضا من مقابلته مع الناقد منير العكش[٣٩] . وتشكل فكرة وحدة الكون واحدة من الأفكار الأساسية عند الصوفية الإمامية . وهذه الفكرة ترتبط ارتباطا وثيقا مع فكرة الصوفية عن تناسخ الأرواح ذات الأبعاد الأربعة :

١ ـ القمص : عندما تنتقل الروح من إنسان الى إنسان آخر من نفس المستوى .

٢ ـ النسخ : عندما تنتقل روح إنسان الى حيوان ذي منزلة عالية كالأسد مثلا .

٣ ـ الفسخ : عندما تنتقل روح إنسان الى جمادات كالصخور والمعادن وبهذا تعذب عن طريقة الكسر والصهر مثلا .

٤ ـ المسخ : عندما تنتقل روح إنسان الى حيوان وضيع .

هذا هو العالم الذي يعالجه أدونيس في هذا الكتاب/ القصيدة ، وهو عالم بطبعه دائم الحركة والتحول ولا يصل الى نقطة نهائية . وينقسم هذا العمل الى أربعة أقسام رئيسية هي :

١ ـ تكوين ص ٩ ـ ص ٥٢
٢ ـ تاريخ ص ٥٣ ـ ص ١٢٢
٣ ـ جد ص ٢٣ ـ ص ٢٣٩
٤ ـ سيما ص ٢٤١ ـ ص ٣٥١

---

(٣٨) كتاب القصائد الخمس ، ص ٢١٨ .

(٣٩) منير العكش ، « بيان عن الشعر والزمن » مقابلة مع أدونيس ، مواقف ، ١٣ ـ ١٤ (١٩٧١) ، ص ٥ ـ ٧ .

وكل قسم من هذه الأقسام ينقسم الى أجزاء أصغر ، ولكن ثلاثة من هذه الأجزاء الصغيرة تتكرر في كل الأقسام الأربعة الرئيسية تلك ، والأجزاء الصغيرة هي :

١ ـ رقعة من شمس البهلول
٢ ـ رقعة من دفتر أخبار
٣ ـ رقعة من التاريخ السري للموت .

موضوع فاتحة القسم الأول « تكوين » هو خلق الإنسان والكون . يهيء أدونيس المكان لميلاد الانسان ، ومن ثم ، بداية عذابه وصراعه . ومن الواضح أن أدونيس يستغل ، هنا ، كل الكتب الدينية وخاصة العهد القديم إضافة الى المعتقدات الشعبية عن قصة الخلق . والخلق عنده لا يبدأ من اللاشيء كما هو في العهد القديم ، ولكنه حلقة أخرى في عملية التغير والتحول الدائمة في العالم :

لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا
كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح
كيف يمكن الاقامة
أخذ الجرح يتحول الى أبوين والسؤال يصير فضاء
اخرج الى الفضاء أيها الطفل
خرج علي
يستصحب
شمس البهلول دفتر أخبار تاريخا سريا
للموت يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت
لما لا وقت له
يجوهر العارض
ويغسل الماء[٤٠].

والاعتقاد بأن الله خلق آدم من تراب واضح جليّ هنا ، وأن عليا « خرج » من الأرض وهي في حالة تحول فقد كانت جرحا . وتتم عملية خلق الإنسان هنا بطريقة مختلفة عنها في الكتب السماوية :

كان الماء بحرا
كان البحر كتفا والشاطىء قدمين
كانت الشمس عينا لكن الماء هو الذي رأى
والانسان

(٤٠) مفرد بصيغة الجمع ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٧) ، ص ١١ ـ ١٢

ما يزال
جنينا
متى يكتمل شكل انتقاله
دخل المخرج ذاكرة النبات
ولم يخرج بعد[٤١].

ومعارضة العهد القديم واضحة في هذا المقطع ، وقد لاحظ هذا علي الشرع وعبر عنه بجلاء :

هذا المقطع الغامض والذي يبدو على انه لا عقلاني ما هو في الحقيقة
إلاّ تحوير لصورة الأرض كما هي في العهد القديم بعد خلقها مباشرة
واعدادها لاستقبال أولئك الابناء المطرودين (من الجنة)[٤٢].

والمعارضة هنا ، على وجه التحديد ، لسفر الخروج ١ : ٢ و٣ : ١١ ، حيث إن روح الله تحركت فوق الماء وأمر الله بخلق النور والعشب . والى جانب هذه الدلالات والإيماءات الدينية فإن فكرة التناسخ تسود هنا أيضا . وقد وقع سقوط الانسان مباشرة بعد خلقه ، وكان سبب سقوطه أو طرده أسئلته الكثيرة . ويؤكد أدونيس على الميزات الانسانية للإنسان والتي تمكنه من بدء حياته الجديدة والتي ليست إلاّ حلقة أخرى في تحولات هذا العالم الموحد :

أمّا كيف ولم وما هو
فاسئلة
تطير
في
الرياح
اخرج الى الأرض أيها الطفل[٤٣].

وبموازاة هذه الصورة الدينية لخلق الانسان والكون ، يقدم أدونيس صورة أخرى ، علمية باردة جافة ، وهذه الصورة أيضا تعلن الانسان مركزا وسيدا للعالم بسبب عبقريته العلمية واكتشافاته . ومع هذا يبقى هذا العبقري حيوانا له حاجاته الأولية :

وكانت الأرض
بسيطة يابسة باردة

(٤١) نفسه ، ص١٢ .

(٤٢) Ali Ahmad al-Share, "An Analytic Study of the Adonisian Poem" Ph.D. dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 1982, p. 148.

(٤٣) مفرد بصيغة الجمع ، ص١٥ .

تتحرك بلون أغبر أدكن ليظهر النور ويتمكن الحيوان من النظر
واقفة في الوسط

كـتـراب ألـقـي في قـارورة أو تـبـن في طـشـت مـلـيء بـالـمـاء

هاربة من الفلك الى ذاتها
وانتصب ابنها ، في الهواء
مركزا لأشعة المحيطات
حيوانا في الغذاء والشهوة
ملاكا في العلم والكشف[٤٤] .

وبعد وصف موجز لحياة الانسـان على الأرض ، يعيـد أدونيس ، وباختصـار أيضا ، تـأليف قصة الإسـراء والمعراج . حيث يصف حياة أهل الجنة الذين يسعدون ويتمتعون برغد العيش ، ويصف كذلك أهل جهنم وعذابهم . ومع أن مفرداته ولغته الشعرية هنا توازي أو تشبه مفردات ولغة القرآن ، إلا أنه يختم وصفه لتلك الرحلة بمنظر يدين فيه كل الديانات الرئيسية معتبرا إياها مصادر اضطهاد وعبودية للانسان .

وبالطبع يناقض أدونيس نفسه عندما يغير موقفه من الدين والعلمانية ، في مقال كتبه حول الاسلام والسياسة يناقش فيه الثورة الاسلامية في ايران[٤٥] . في هذا المقال يدير ظهره لأفكار العلمانية ولادانته للفكر الديني . فالدين هنا مخرج إيران من بؤسها ، وطريق يوفر للانسان الحياة الكاملة . ويميز أدونيس ثلاثة مستويات للإسلام ؛ الإسلام كما في القرآن ، والإسلام كما طبق خلال التاريخ ، والإسلام كما يطبق اليوم . والمستوى الأول « هو القاعدة والأساس ، ولا يمكن أن يكون ثمة إسلام بدونه »[٤٦] . وبهذا يصر على نوع واحد « صحيح » من الاسلام وهو ما سيبقى كذلك دائما بالرغم من تغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية والسياسية . لكنه في حديث آخر له يقول ما يناقض هذا ، حيث يعلن أنه ليس ثمة إسلام بالمعنى المطلق ، ولكن ثمة ممارسات إسلامية ، والإسلام يمكن أن يفسر ويعاش[٤٧] ، بل إنه يذهب الى أبعد من هذا حينما يناقش الأيدولوجية الاسلامية وتأثيرها ودورها كعامل رئيسي في تشكيل التاريخ في الشرق . ويعتبر صادق العظم ، في مناقشته لما سماه بالاتجاه الاسلاماني والذي ظهر صدى للثورة الاسلامية في ايران ، أدونيس أحد أركان هذا الاتجاه . وهذا الاتجاه ، حسب رأي العظم ، في تحليلاته ومعتقداته وأفكاره :

يعيد إنتاج كل تشكيلة التيار الاستشراقي الكلاسيكي سيء السمعة ، فيما يتعلق بالتمييز بين الشرق

---

(٤٤) نفسه ، ص ١٧ ـ ١٨ .

(٤٥) أدونيس « خواطر حول الثورة الاسلامية في إيران » مواقف ، ٣٤ (شتاء ١٩٧٩م) ١٤٩ ـ ١٦٠ .

(٤٦) نفسه ، ص ١٥١ .

(٤٧) انظر : « حوار صريح مع الشاعر أدونيس » الثقافة الجديدة ، عدد ٤ (نيسان ١٩٨٠) ، ص ٩٩ .

والغرب ، وبين الاسلام وأوروبا وإعادة التوكيد هذه تحدث على المستويين الانتولوجي والابستمولوجي ، إلّا أنها معكوسة لمصلحة الاسلام والشرق في حكمها القيمي الضمني والعلني(٤٨).

لذا ، وطبقا لهذه النظرة ، فإن ما ينطبق على التاريخ الاسلامي والمجتمعات الاسلامية ، غير ما ينطبق على التاريخ الغربي والمجتمعات الغربية . فعلى سبيل المثال ان التنمية والتطور - أو عدمها - قد يعزيان في المجتمعات الغربية الى « المصالح الاقتصادية ، الصراع الطبقي ، والقوى الاجتماعية السياسية ، ولكن في الشرق فان المحرك الأول للتاريخ هو الاسلام طبقا لما أعلنه أدونيس مؤخراً »(٤٩).

بعد هذا ينقلنا أدونيس الى موضوع شخصي قريب الى نفسه ، وهنا يصبح أكثر ذاتية فهو يتحدث عن موضوع حميم الا وهو قريته قصابين ، حيث يصور الحياة فيها . ويعرض لنا شخصية مثل المسيح وهي على ما يبدو شخصية والده الذي يكنُّ له أعلى مراتب الاحترام والحب . وعندما تموت تلك الشخصية تصبح معروفة أكثر وتنال احتراماً أعمق من قبل أهل القرية ، وتصبح الأشجار والأمكنة علامات تذكر به . فموته يجعله أكثر عظمة :

وحيـــن

يواكب الشمس وهي تطفىء موقدها ، يبدو شراعاً خرج

مـن اللجة ولا مرفأ له   السماء شطآنه وأمواجه من
الأفق يخرج الى الأفق   وليس له أن يطبق جناحيه(٥٠) .

وتتحول هذه الشخصية ، بعد موتها ، الى شخصية أسطورية يؤلف الناس حولها القصص ويرددونها ، ويتذكرون عنها :

مرة وصف قدميه : « لم أمش بهما الى باب سلطان »(٥١) .

وينهي أدونيس القسم الأول « تكوين » من قصيدته هذه بالدعوة الى الثورة . وهي دعوة سمعناها في أعماله الأخرى . إنها نداء للتغيير والتحول وثورة المضطهدين والفقراء المحرومين :

تقـدمي أيتها الأفخاذ النحيلة
وأنت أيتها السواعد المتغضنة
أيتها التجاعيد

(٤٨) Sadiq 'jalal al-Azm,, "Orientalism and Orientalism in Reverse" **Khamsin, 8** — (1981), p. 22.

(٤٩) نفسه ونفس الصفحة .

(٥٠) مفرد بصيغة الجمع ، ص ٤١ .

(٥١) نفسه ونفس الصفحة .

أنت

من

يكون

الأرض[٥٢] .

واكتمال عملية الخلق تدشن بداية التاريخ ، والتاريخ هو عنوان القسم الثاني من القصيدة . وصراع الطفل علي صراع في سبيل التجديد والحداثة . وتشير فاتحة القسم الثاني إلى أن هذه الفاتحة إعادة للسطرين الأولين في فاتحة القسم الأول ألّا أن الصورة تتغير في السطر الثالث :

أخذ الجرح يتحول الى وطن والسؤال يصير تاريخا

اخرج أيها الطفل

خرج علي

يرسم حقل خطواته سنابل شجرا ينابيع

تلاحقه روح غابة روح بجسم يكبر ورأس

يعلو وأطراف تحوش الفضاء[٥٣] .

وبعد أن يرسم أدونيس صورة التحول والحداثة بكل شروطها وتجلياتها ، والتي هي التمرد والرفض بشكل أساسي ، يتلفت الى الجانب الآخر من الواقع ، الجانب الحزين البارد . جانب الثبات والتخلف الذي يسود الحياة العربية :

تجلس الكآبة على كرسي يسع الهواء والتراب

ويجري دم الولادة في حوض تحرسه الشجرة العانس

هكذا

أتحول الى بحيرة تنبجس من البحيرة نار تضيء لها

أعناق الشجرة ولا وعد لي

وعدي الهبوط

الهبوط

والمرارات[٥٤] .

(٥٢) نفسه ، ص ٥٢٨ .

(٥٣) نفسه ، ص ٥٥ ـ ٥٦ .

(٥٤) نفسه ، ص ٥٩٠ .

وفي هذا القسم يعطي الشاعر أيضاً صورة لصراع ومعاناة الانسان المبدع في الثقافة العربية ماضياً وحاضراً . وينتهي أدونيس من هذا القسم باعلان مجيء التغيير والثورة من أجل المستقبل . وهذه الثورة ما هي إلا وجه من تحولات هذا العالم المتّحد والمتناسخ :

اخرج ، أيها الطفل
تخرج أشجار ـ أقواس قزح من كل قوس
يخرج عاشقان من العشق تخرج غابات من الغابات
تخرج أنهار المستقبل(٥٥) .

وأفكار أدونيس حول وحدة العالم وتغيره الدائم في حركة قد تكون دائرية ، تتجلى في القسم الثالث من هذه القصيدة . فاتحة هذا القسم تكرار لفاتحتي القسمين السابقين ، الا أن موضعي كلمتي « جسد » و« جرح » قد تغيرا ، فقد أخذت كل منهما موضع الأخرى ، مما يعكس الصورة والمعنى تبعاً لذلك :

لم تكن الأرض جرحا
كانت جسداً / كيف يمكن السفر بين الجرح
والجسد
كيف تمكن الإقامة(٥٦) ؟

وهكذا ، فالعالم الآن في حالته المادية في عملية تغير مستمرة ، فهو مهيأ لدورة أخرى . ولكن عملية التغير / التناسخ لا تتجه ، بطبيعتها دائماً قدماً ، فقد تتجه الى الوراء كما يظهر في معتقدات الصوفية الإمامية . ويوظف أدونيس هذا بذكاء ليصف ويعبر عن التخلف والقمع :

أتحول الى نعامة = أزدرد جمر الفجيعة
وأهضم صوّان القتل /(٥٧)

وفي هذا القسم يكثر الشاعر من استخدام الضمير « أنا » ، وانه لمن الواضح أنه يستخدم هنا « أنا » الصوفية حيث « أنا » العالم والعالم « أنا » ، إشارة الى وحدة العالم بكل تجلياته الإنسية والمادية ، وكذلك أنها إشارة الى الفرد كعالم مصغر للعالم كله . ويعرض الشاعر هنا تناقضات العالم وتقابلاته على أنها مجرد جوانب مختلفة لشيء واحد وعادة ما تحدث هذه التناقضات في نفس الوقت :

---

(٥٥) نفسه ، ص ٥٥ ـ ٥٦ .

(٥٦) نفسه ، ص ١٢٥ .

(٥٧) نفسه ونفس الصفحة .

أتهيّم = ظاهري منتشر لا أملك فيه شيئاً
وباطني مستعر لا أجد له فيئا
وفي لحظة واحدة .
أتنشف ، أتندى
أتباعد أتقارب
أتراجع أهجم[٥٨] .

ويتابع أدونيس ، مفصلاً ، تجربته ذات الطابع الصوفي . ويقيم حواراً بين « أنا » الذكر و« أنت » الأنثى ، كما فعل الشعراء الصوفيون في مخاطبتهم الله ، أي مخاطبته بوصفه الأنثى المعشوقة . من خلال العلاقة مع الأنثى يريد الشاعر الوصول إلى الوحدة مع الكون ، لذا نلاحظ أنه يستعمل أفعالاً حسيّة بكثرة ، ويستعمل كذلك صيغاً مختلفة من الفعل من أجل خلق حركة وتفاعل أكثر وذلك للوصول الى تلك الوحدة[٥٩] . والمرأة عند أدونيس رمز للخصب . إنها امتداد للطبيعة حيث يجد الإنسان الطمأنينة والتوحد مع الكون ، والجنس عند أدونيس ليس فعل شهوة لكنه كما يقول :

الجنس في جوهره عودة الى الوحدة . الإنسان منفصل وهو يتوق الى الاتصال سواء مع المرأة أو مع الأرض . الجنس هو الاتصال ، هو الوحدة . ومن هنا يتحد الموت بالجنس .

الجنس هو الاتصال ، وهو أعمق نوع من أنواع الاتصال ، لأن الرجل يجد في المرأة نفسه ، ولا يجد موضوعاً غريباً عنه ، إنه يجد جزءه الآخر ، الجزء الضائع .

الجنس اكتشاف حين يتحد الرجل في جسد المرأة ، فهو في الواقع يكتشف .

هذا الاكتشاف هو ما يمنحه الطمأنينة والوحدة ، هو ما يشعره بأنه موجود[٦٠] .

ويأخذ الحوار ما بين « أنا » و« أنت » شكل المناجاة بطريقة معقدة بحيث يصعب على المرء أحياناً تحديد موضوع المناجاة . هذا الحوار ، في أحيان كثيرة ، عبارة عن نسيج ممتد من ومضات وصور خاطفة بحيث تصبح اللغة غاية بنفسها وليس مجرد وسيلة اتصال بالمعنى المتعارف عليه . في هذا العمل الشعري يلغي أدونيس الذاكرة اللغوية ، أي أن الكلمات تأخذ معانيها هنا من وضعها في سياقها الشعري ، كما لو أنها اخترعت لتوها ولأول مرة . ويصف أدونيس هذا العمل الشعري ، في كتابه فاتحة لنهايات القرن ، بالنص غير المقروء ، مستعيراً هذا المصطلح من الناقد الفرنسي جان بيير

---

(٥٨) نفسه ، ص ١٢٦ .
(٥٩) خالدة سعيد ، البحث عن الجذور ، (بيروت : دار شعر ، ١٩٦٠) ، ص ٣٥٠ .
(٦٠) « بيان عن الشعر والزمن » مقابلة ، مواقف ١٣ ـ ١٤ (١٩٧١) ، ٣ ـ ٤ .

ريشار(٦١) . ولكن غموض اللغة والصورة في هذا العمل الشعري لا يمنع المرء من الإعجاب والتمتع بالصور المضيئة التخييلية كما في المقطع التالي والذي يمكن تأويله وفهمه على أنه دعوة أدونيسية للخصوصية والفرادة :

لكي يكون ما هو
خرج من نفسه خرج
وبقي فيها شخص لا يعرفه /
أتأبط الليل
هوية لكل جسد / أبلغ هذه الرسالة :
يلتصقان لكن لا شراكة بينهما /
كلاهما نقيض الآخر
ـ لكن ، لماذا أنا جميلة أيها البهلول ؟
ـ لأن السفينة هي التي تراك ، لا الموجة(٦٢) .

الجزء الأخير « تعازيم » من هذا القسم الثالث في القصيدة ، يتألف من مقاطع قصيرة حيث المرأة الموضوع الرئيسي فيها . والمرأة هنا تمثل العالم بكليته . إنها الخصب والخير والملجأ الآمن للرجل المعذب . ويتجدد الكون من خلال تفاعل الرجل مع هذه المرأة . والجنس طبعاً أحد أشكال التفاعل بين الرجل والمرأة . وعلى كل حال فان تأثير العهد القديم لا يتوقف على اللغة الشعرية فقط ولكن يتعدى الى الصورة والموضوعات بحيث يمكن فهم هذه « التعازيم » على أنها معارضة موازاة لـ « نشيد الإنشاد » :

اقتربي ، يا شجرة الزيتـــون
اتركي لهذا المشرد أن يحتضنك
أن ينام في ظلك
اتركي له أن يسكب حياته فوق جذعك الطيب
واسمحي له أن يناديك :
يا امرأة /(٦٣)

عـ إن القسم الرابع والأخير من هذا العمل الشعري هو « سيمياء » وهذا يعني في العربية السحر الطبيعي ، ويعني كذلك السيميائية (علم الإشارات) وهذا أكثر ارتباطاً بموضوعنا . هذا القسم لا يبدأ بفاتحة مثل الأقسام الثلاثة السابقة . فمنذ البداية يضعنا هذا القسم أمام صور لعذابات وصراع بطل هذا العمل الشعري والذي يبدو أنه أدونيس

---

(٦١) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠) ، ص ٢٦٥ .
(٦٢) مفرد بصيغة الجمع ، ص ١٦٥ .
(٦٣) نفسه ، ص ٢٠٨ .

نفسه . هذه الصور تشبه المشاهد السحرية وذلك بسبب من التجريدات المجازية العديدة . وهكذا يعرض أدونيس لقطات من حياته من بدايتها إلى عام ١٩٧٥ وهو عام انتهائه من كتابة هذا العمل الشعري ومع هذا فما زال يدعو نفسه « الطفل » ولا يجد القارىء أي تفصيلات حياتية واضحة بالرغم من بعض التواريخ المعطاة في النص . والشاعر يقوم هنا بإعطاء أو التقاط لقطات تلسكوبية ، فما إن يتحدث عن ولادة الطفل حتى يتحدث عن زواج هذا الطفل ، لكن هذا الزواج بدوره من الصعب أن يفهم بالمعنى الحرفي :

مكان ولادتي وتاريخها

١٩٣٠ الشمس قدم طفل

عرفت أقل من امرأة

لأني تزوجت بأكثر من امرأة

عرفت أقل من رجل

لأني تزوجت بأكثر من رجل(٦٤)

وفي الحقيقة أن شخص الشاعر يختفي ولكنا ، بدلا من هذا ، نحسه كوعي حاضر في مظاهر العالم بكل تناقضات هذا العالم . أي أنه حاضر في مدلولات هذا العالم ، ويوجد عن طريق الآخرين لا بنفسه . وينسحب أدونيس الى داخل ذاته بسبب الحزن الطاغي الذي يجعله غير قادر على الفعل أو الاتصال . فهو غير متأكد من هويته أو من ذاته :

ظن أن الدائرة اكتملت

أن لهمومه قطباً آخر

لماذا تجيء بعده أيها الحزن

يعتذر اليك يا أبجدية

ويقول لا نعم لا

ويقول لا نعم لا

ويرتمي

يبسط راحة يده

يجلوها مرآة يحدق فيها

يسأل نفسه :

من أنت أيها السيد ؟

من يقول لأدونيس من هو ؟(٦٥) .

(٦٤) نفسه ، ص ٢٥٣ .

(٦٥) نفسه ، ص ٣٣٠ .

ولكنه في المقاطع التي تتلو هذا المقطع يصرح بانه نسيج من المتناقضات ، وأنه شخصية متعددة الأبعاد .

وينهي هذا العمل الشعري باعلان عن بداية جديدة : أي بداية لدورة جديدة في هذا العالم المتغير المتحول . وصراع أدونيس لا ينتهي بالنصر بل بخيبة أمل مريرة لا تقوده الى اليأس ، بل يبقى رأسه مرتفعاً ليحاول مجدداً البحث عن بداية جديدة :

أمحو وجهي ـ أكتشف وجهي
أيتها الأبجدية البائسة
ماذا استطيع بعد أن أحمّلك
وأية غابة أزرع بك ؟

أستسلم لوحش الطبيعة / أتجرجر وراءك
وأنت ، أيتها الأشلاء الباقية من أحلامنا .

تحومي حول صبواتنا
أجسادنا نتوء الطوفان
وليس في أنقاضنا غير المحيطات

والآن أول البحر
أنا الصارية ولا شيء يعلوني /
والآن تبدأ الأرض(٦٦)

ويتعامل أدونيس مع اللغة تعاملاً جريئاً ومثيراً للاهتمام بنفس الوقت ، فهو يستخدم المفردات بحيث يوظفها دائماً توظيفاً جديداً ، ويجوب في التصريف ، وخاصة الأفعال ، بحيث يستخرج مثلاً ، صيغاً جديدة ـ أفعالاً ، مصادر ، مفاعيل ـ من جذر قديم . ونراه أحياناً يستخدم مفردات تكاد لا تكون مستعملة الآن بحيث يضطر القارىء أحياناً الى استخدام المعجم لفهم المعنى المقصود . وهو في هذا ـ تعامله مع اللغة ـ متأثر بالمعجم الصوفي ، ويظهر جلياً في ديوانه « كتاب التحولات » . وتأثير النفرى(٦٧) واضح في شعر أدونيس ، ويجد المرء هنا التأثير على ثلاثة مستويات . الأول الصورة ، فاننا نجد في بعض قصائد أدونيس كثيراً من صور النفرى ، أو أصدائها . الثاني مستوى بنية الجملة ، وذلك أن أدونيس يتلاعب بالتركيب وترتيب المفردات في الجملة لتكوين جمل شعرية متوترة لكن انخطافية . الثالث مستوى اللغة الشعرية أو المفردات ، فمحاولة أدونيس لاستعمال مفردات غير شائعة ، أو صياغة مفردات جديدة ، مستلهمة جزئياً على الأقل ، من عمل النفرى . فأدونيس ، مثل النفرى ، يستخدم الأدوات والحروف بطريقة خاصة

---

(٦٦) نفسه ، ص ٣٥٠ ـ ٣٥١ .

(٦٧) محمد ابن عبد الجبار النفرى . أحد كبار صوفيي القرن العاشر ، ولد في العراق ، وأهم كتبه المواقف والمخاطبات . وزعم انه كان يأتيه الكشف مباشرة من الله .

وربما غريبة ، فهو يعاملها أحياناً ، كسائر مفردات اللغة ، أي كما الأسماء والأفعال . إننا نجد جملاً كاملة تتألف من أدوات أو حروف جر[٦٨] . والتشابهات عند الاثنين في بعض المواضع تثير الدهشة . يقول النفرى في « موقف النور » :

وقال أيها النور انقبض وانبسط ، انطو وانفتح ، اختف واظهر
فانقبض وانبسط ، وانطوى وانفتح واختفى وظهر[٦٩] .

ونجد أدونيس يقول في « كتاب التحولات » :

وقلت
أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف
فانقبض وانبسط وظهر واختفى[٧٠]

ومع أن أدونيس قد اقتبس بعض المقاطع أو الفقرات من النفرى ، الّا أنه تمكن من وضع هذه الاقتباسات في سياقات مختلفة بحيث تلتحم مع أجزاء النص وعناصره الأخرى . ويجدر أن نشير هنا إلى أن استخدام الاقتباسات ، أو تنويعاتها ، في الشعر والفن عامة ، عمل معروف في الحركات الشعرية والفنية الغربية الحديثة (إليوت في الأرض اليباب ، بيكاسو في الجورنيكا مثلاً) .

وأخيراً ، مهما كان نتاج أدونيس مثيراً للجدل ، فانه يظلّ شاعراً ومفكراً ميَّز نفسه بتجربة جريئة ونادرة في تاريخ الشعر العربي ، وهي بالتأكيد نادرة في الشعر العربي الحديث . ويمكن القول ، دون مبالغة ، إن أدونيس هو الشاعر التجريبي المجدد بامتياز في الشعر العربي الحديث .

* * *

(٦٨) انظر مثلاً النفرى ، المواقف ، (القاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣٤) ، ص ٤٩ ومفرد بصيغة الجمع ، ص ١٣٧ .
(٦٩) النفرى ، المواقف ، ص ٧٢ .
(٧٠) كتاب التحولات ، ص ١٤٤ .

الشاعر والمدينة

دراستان لكل من

محمود الربيعي
محمّد عبده بدوي



الشاعر والمدينة

محمود الربيعي

(١)

الشعر رؤية خاصة للحياة ، ولأنه كذلك فالشعراء يمتازون عن غيرهم من بنى البشر ، وكل شاعر يمتاز عن كل شاعر آخر . والأسلوب في الشعر ليس أحد عناصره ، فضلا عن أن يكون عنصرا خارجيا أو من عناصر الزينة فيه .

الأسلوب في الشعر هو الشعر ذاته ، هو كيانه - لأنه تكوينه - وهو معناه ومغزاه . وقد بدا لى كلام الناقد الأمريكى « ومسات » متحفظا حين عد الأسلوب في الشعر « مستوى من مستويات المعنى فيه » ، [١] وهو تحفظ لا مبرر له ، وقد كان الجاحظ أقرب الى طبائع الأمور حين قال عن الشعر إنه « صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » ، وأما المعاني فهى « مطروحة في الطريق » . [٢]

ولأن الأسلوب في الشعر هو معناه ، أو بعبارة أخرى ، لأن طريقة التعبير عن المعنى في الشعر هى المعنى ، بقيت القصائد الجيدة التى تتناول « الموضوع » الواحد مطلوبة لذاتها في بيئات مختلفة ، وعلى مدى أزمنة متتابعة . ذلك أن الشعر العظيم لا يبلى ، لأنه لا يتراكم ، ولا ينسخ بعضه بعضا ، وهو مهما بدا متشابها - في السطح - لأصحاب النظرة السطحية فإنه فى لبّه يبقى ملبيا حاجة أساسية من حاجات النفس البشرية .

وإذا كان الأسلوب هو الشعر فالمجاز هو الأسلوب ، فنحن فى الشعر نرمز ولا نخبر ، والشعر يبدأ من نقطة مجازية ، أى أن رؤيته للحياة هى رؤية فوق الرؤية المباشرة ، الحرفية ، الواقعية . الشعر يتجاوز الواقع ،

---

(١) W. K. Wimasatt, JR., The verbal Icon, The Noonday Press, 1958, p. Xii.

(٢) الجاحظ ، الحيوان (ط. هرون) ، جـ ٣ ، ص ١٣٢ .

وهو قد يتجاوزه بالوقوع قبله فيضرب بجذوره في « اللاوعي » البشري العميق ، وقد يتجاوزه بالوقوع بعده فيلتحق بمستقبل الإنسانية غير المنظور ، محققا بذلك وظيفة الشاعر القديمة المحدثة ، وهى أنه « متنبىء » ، ورائد لطريق البشرية ، وقد يتجاوزه بالوقوع إزاءه ولكنه بحكم مجازيته لا يمكن أن يكون صورة دقيقة له . الشعر إذن هو المجاز ، والمجاز هو الشعر ، والشعر الذى يدعي لنفسه « واقعية » ـ بالمعنى القاموسي للكلمة ـ يقدم اعترافا اختياريا بأنه ليس شعرا على الإطلاق . والمجاز ليس عنصرا لغويا وكفى ، وإنما هو على الحقيقة « القلب النابض لكل جوانب المعرفة المفضية الى الحقيقة . »[٣] وعلينا أن نتحرك دائما في فهم الشعر من المشير الى المشار إليه عن طريق القراءة اللغوية الفاحصة للقصيدة .

وترتيبا على ذلك يبدو أنه لا معنى للكلام في الشعر عن لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، أو وعاء ومحتوى ، أو فكرة وصياغة ، أو وسيلة وغاية ، أو أية « ثنائية » من تلك « الثنائيات » التى أضر استخدامها في تاريخ النقد الطويل بجدية العمل النقدي ، وتماسكه ، وانطلاقه نحو تحقيق غايات مفيدة . وإنما يكون الكلام المثمر عن القصيدة هو الذى يتوجه إليها باعتبارها بناء « ماثلا » من الصور المجازية ، يتجه اتجاها مقصودا نحو التعبير عن رؤية خاصة للحياة ، يوقظ بها الوعي البشري بطريقة حتمية في ناحية من نواحيه (ومن ثم في كل نواحيه) وبذا يسهم إسهاما محددا ، وغير محدود في دفع عجلة الترقي الإنساني .

والموضوع في الشعر هو ما يصنعه هذا الشعر ذاته ، وكل قصيدة جيدة تقدم موضوعها الخاص بها . وقد يبدو « الموضوع » مكررا في الظاهر ، ولكن القراءة النقدية المنتبهة من شأنها أن تكشف عن « المعاد » بنفسه فتطرحه ، وعن « المعاد » من « زاوية » لم ترد من قبل فتستبقيه .[٤]

ورؤية الشاعر للمدينة موضوع قديم جديد ، وقد نشأ أصلا من الوعي المتزايد بالمكان في رؤية الشاعر المحدث . وتنبع أهمية هذا الموضوع من أنه يوفر أساسا صالحا « للعمل » أمام الشاعر والناقد على السواء ، فالشاعر يرى ويجرب في بيئته المادية المعقدة المتشابكة الأبعاد ، والناقد يقرأ هذه الرؤية (القصيدة) معيدا إليها نوعا خاصا من الحياة بفحص سماتها ومعالمها وعناصرها الأساسية الفعالة ، ومن المفترض أن تكون نتيجة العملين معا (عمل الشاعر وعمل الناقد) صورة مؤتلفة « للمدينة الشعرية » ، أو موضوعا جديدا ، تقدر قيمته بمدى تأثيره في إعادة تشكيل البيئة الإنسانية في المستقبل (في المدينة وغيرها) .

ولقد دخل موضوع « شعر المدينة » حيز الدراسات النقدية في العقود الأخيرة من هذا القرن ، ولكنه ـ من حيث هو موضوع شعري يشغل بال الشعراء المبدعين ـ قديم قدم المدينة ذاتها . وقد أصبح الاهتمام به الآن لدى العالم المتقدم جزءا من الاهتمام بالبيئة الحضرية ، وما تفرضه من أسئلة بعضها متصل بالمجتمع وكيف يتطور ، وبعضها متصل

---

(٣) Wimsatt, Ibid., p. 119.

(٤) لو كان « للموضوع » قيمة في الشعر لرتبت قيمة الشعراء دائماً حسب سبقهم لهذا « الموضوع » أو ذاك ، ولكان الشاعر الذي وقف على الأطلال أول مرة ـ مثلاً ـ في الشعر العربي القديم هو أفضل من كل من وقف عليها بعد ذلك ، وأشعر منه . ولم يقل بذلك أحد من النقاد القدامى أو المحدثين . والعبرة بالطبع بما يحققه واصف الأطلال من أساليب جديدة في الموضوع . ومعنى ذلك أن « الموضوع الشعري » هو « أسلوب الشاعر » ، وهو متفاوت ، وأما « الموضوع المادي » فهو ثابت لا يتغير .

بالعلم والتكنولوجيا ، وكيف يبنيان ، بل وكيف أيضا يدمران . وهذا الموضوع ـ على كل حال ـ فرع من فروع « الحداثة » بمعناها العام ، وكذلك بمعناها الخاص في الدراسات النقدية الحديثة .

حين كتب جون . هـ . جونسون كتابه « الشاعر والمدينة » وجد أمامه مادة واسعة في الأدبين الانجليزى والأمريكى مكنته من أن يتبنى « منهجا تاريخيا تحليليا للمدينة في الشعر الحديث »(٥) ، ولكنه كان على وعي بالطبع أن هذا المنهج ليس هو المنهج الوحيد الممكن بالضرورة في تناول المادة . وحين فحصت أنا من جانبي الموضوع في الشعر العربي الحديث وجدت مادة واسعة ـ وبخاصة في الشعر المعاصر ـ ولكن العمق التاريخي للموضوع كله كان محدودا (٦) . كذلك كانت صورة المدينة متفاوتة في الشعر المعاصر الى حد بعيد . وبالاضافة الى ذلك يثير « شعر المدينة » كثيرا من المشكلات أمام الناقد العربي وذلك لأسباب كثيرة قد لا يكون في مقدمتها « حداثة الموضوع » وحدها ، أو « ندرة التناول » وحدها .

يلاحظ جون جونسون أن مصطلح « شعر المدينة » يغطي مساحة واسعة من الدلالة واحتمالات المعنى . وقد حدا به هذا الى أن يختار لنفسه ـ ضمن تلك المساحة الواسعة ـ مفهوما محددا يلتزم به للمصطلح شرحه على النحو التالي : « شعر المدينة هو الشعر الذى يصف مدينة واقعية وصفا مباشرا ، أو يصف البشر الذين تتأثر حياتهم بتجربتهم في مثل تلك المدينة تأثرا واضحا . ومعنى هذا أن اختياري لن يتضمن الأحلام والرؤى والأوهام والخيالات التى لها علاقة واهية ـ أو لا علاقة لها البتة ـ بالمدينة الواقعية » .(٧)

وهكذا ينحي من النصوص المختارة للدراسة قصيدة جيمس تومسون : « مدينة الليل المرعب » ، وقصيدة ييتس « البيزنطية » ، كما ينحي ـ في طرف آخر ـ نصوصا من الشعر هى تلك التى تمر بالمدينة مرورا عابرا ، ولا تقدم أكثر من الملاحظات الاجتماعية العامة .(٨)

---

(٥) Johnson, J. H. The Poet and the City. The University of Georgia Press, 1948, p. XVI.

(٦) عاش بعض الشعراء العرب القدامى في البادية ، وعاش بعضهم في المدن ، وظهرت ـ بالطبع ـ أصداء لحياة المدينة عند شعراء المدن ، ولكنها كانت خافتة . وقد يعود السبب في ذلك إلى بساطة الحياة في المدن العربية القديمة ، وعدم تشابك عناصرها كما هو الحال في المدن الحديثة . وفي الأندلس ـ وخلال فترة التداعي ـ ظهر موضوع « رثاء المدن » ، وفي شعر الحروب الصليبية بعض الأصداء ، ولكن كل ذلك لا يوفر مادة خاصة يمكن أن يطلق عليها « شعر المدن » . أما النقد العربي القديم فلم يعلق كبير أهمية على الفرق بين شعر البادية وشعر الحاضرة ، وهو وإن انحاز لشعر البادية أحياناً فذلك لأسباب لغوية لا تتصل بموضوع البادية والمدينة . وقد جعل ابن سلّام ـ في أساس تقسيمه الشعراء إلى طبقات ـ طبقة « شعراء القرى » ، ولكنه لم يعرض لهذا الشعر من حيث هو شعر يقابل شعر البادية . ولم يعط النقد العربي أهمية تذكر للموضوع في وضع مقاييسه النقدية ، ولا وجدنا شعراء وصفوا بأنهم أجود ـ أو أردأ ـ شعرياً لأنهم من شعراء المدن أو من شعراء غير المدن . أما بالنسبة للشعر العربي الحديث فقد مثلت المدينة فيه حاضرة الدوله ولكنه نظر إليها من بعيد ، ولم ينجح في العمل من داخل المدينة طوال القرن التاسع عشر ، والعقود الأولى من القرن العشرين . وقد يبدأ الشاعر في ذلك من المدينة ، ولكنه سرعان ما يفلت منها ـ مكتفياً في أحيان كثيرة بمجرد الإشارة إليها أو ذكر اسمها ـ إلى أمجاد ماضيها ، أو إلى التعبير عن مشاعره الخاصة حيالها ، الأمر الذي يخرج بشعره من موضوع « شعر المدن » .

(٧) Johnson, J. Ibid, p. XVIII

(٨) استثنيت ـ من ناحيتي ـ أنواعاً من « شعر المدينة » في الشعر العربي المعاصر ، منها أشعار نزار قباني ـ وقد وجدت لها طبيعة « سياحية » أحياناً ، خطابية حماسية أحياناً أخرى ، وأشعار أبو سنة ـ وقد وجدت لها طبيعة « يوتوبية » ـ ومنها أشعار أدونيس التي تجعل من المدينة رمزاً فلسفياً . كذلك لم أعرض لشعر المدينة عند السياب لأن التركيز على القرية في شعر المدينة لديه جعل من المدينة موضوعاً هامشياً . ولعل هذا هو معنى ما أشار اليه الدكتور إحسان عباس في كتابه « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » ـ عالم المعرفة ـ الكويت ـ فبراير ١٩٧٨ ـ بقوله : « حتى النهاية لم يستطع السياب أن يقيم جسراً من التفاهم ـ أو المودة ـ بينه وبين المدينة التي قضى فيها أكثر عمره » (انظر ص ١٢٠) . وأرى أن غياب التفاهم والمودة ـ بمعناهما الشعري ـ لم يتح الفرصة « لتفاهم » مثمر بين السياب والمدينة .

وأنا ـ مع ذلك ـ على وعي بأنه من الصعب جدا عقد مقارنة مجدية بين « شعر المدينة » في الأدب الغربي وفي الأدب العربي ، وذلك لأن طبيعة المدينة في المجتمع الغربي مختلفة عن طبيعتها في الأدب العربي . هناك ألهمت العلاقات « التجارية الصناعية » المعقدة بشدة في المدينة شعراء أمثال بليك ـ في الأدب الانجليزي ، وبودلير في الأدب الفرنسي ـ أقسى الصور الشعرية وأشدها تأثيرا في العقل الأوربي الحديث عن كون المدينة هي المصدر الأساس للشرور ، والجرائم ، والحروب ، والأمراض ، والأحزان ، وألوان المعاناة ، والموت .[٩] أما شعر القرن العشرين لديهم فقد احتفل بالمدينة في حياتها اليومية ، وفي رمزها العام ابتداء بمعناها المادي ـ من حيث هي بيئة محسوسة ، وتدرجا الى واقعها بصفتها شبكة معقدة من العلاقات البشرية ، وصعودا الى قيمتها الرمزية باعتبارها مستودع الإنجازات الحضارية والعلمية ، والصناعية ، والتكنولوجية ، وباعتبارها كذلك المصدر المحتمل للشرور والآثام ، من التفرقة العنصرية ، الى الدمار .

ومن الواضح أن المدينة العربية ـ من كل الزوايا التي تقدمت ـ تقف الى جوار أختها الأوربية متواضعة الحال . وقد يكون تاريخها أطول ، ولكن العلاقات الاجتماعية أقل تركيبا ، ومعدل سرعة الزمن والحياة فيها أقل إيقاعا ، ومن ثم فإن منجزاتها المادية والحضارية ـ وبالتالى صورتها الشعرية ـ أقل تعقيدا .

والمدينة الشعرية ليست هي بعينها المدينة الواقعية بطبيعة الحال ، فكل شاعر يصنع مدينته ، ومدينته تعيش داخله . وعلى ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريا من مدينة حافلة في الواقع ، على العكس قدتتولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفئت أضواؤ ها في واقع الحال . وحديث الشعراء عن مدن نعرفها ينبغى ألا يغرينا بتلمس المعالم المادية التى نعرفها في « الرؤ ية الشعرية » التي يقدمها الشعراء لتلك المدن . وقد حرصت في اختيارى نصوص الموضوع أن أقنع قارئي بأن وصف المدينة في الشعر إنما هو محاولة من جانب الشاعر لبناء مدينته من جديد ، وبذلك تكون الصفات التي يخلعها عليها صفات خاصة ـ وإن تشابهت لدى أكثر من شاعر في ظاهر الأمر ، فهجاء المدن مثلا في الرؤ ية الرومانسية للمدينة تختلف عن هجائها في الرؤ ية الرمزية ، لأنه يقع ضمن سياق شعري مختلف عن السياق الآخر . وللسبب ذاته قد يختلف هجاء المدن لدى شاعرين من « رؤ ية » أو « مدرسة » واحدة ، وذلك للسبب ذاته ، وهو اختلاف السياق . وقد نسمي ذلك هجاء ولا نزيد ، وتلك هى النظرة المتعجلة ، وقد نتبع التسمية فورا بما يكشف عن سياقها ، ومن ثم خصوصيتها ، وذلك من واقع التحليل النصي المستقصى للنص الشعري ، وتلك هى النظرة المتأنية .

إن عقيدتى راسخة في أن كل شاعر يستحق هذه التسمية يبنى قصيدته بأسلوب يميز ملامحها ، وصفاتها ، ويكسبها شخصية لا تختلط بشخصية قصيدة أى شاعر آخر يستحق هذه التسمية . وهذا هو السبب في أننى أعالج المادة هنا على أساس إبداع أصحابها ، شاعرا شاعرا . وعقيدتى راسخة كذلك في أن القصائد كالبشر ، لكل قصيدة تستحق هذه التسمية شخصيتها وقيمتها ، التى لا يمكن أن تختلط بملامح أية قصيدة أخرى تستحق هذه التسمية . ولذا قام عملي ـ في

---

(٩) Johnson, J. Ibid., p. 125.

الأغلب الأعم من الحالات ـ على تقديم قصائد كاملة ، وقراءتها قراءة نقدية تحليلية أمام عين القارىء ، ليرى معى كيف تنمو القصيدة مصورة موضوعها ، وتتكامل معه ، مكملة إياه . ولم يشغلني الترتيب التاريخي للشعراء ، لأن الترتيب التاريخي « مطية الزلل » ، وأنا لا أكتب هنا أى نوع من « تاريخ الأدب » على كل حال . كذلك لم تشغلنى أية اعتبارات ـ غير شعرية ـ في وضع المدينة العربية الحديثة ، فقد كنت مشغولا طول الوقت بتقديم إجابة عن سؤال واحد هو : كيف رأى الشاعر العربي المعاصر مدينته العربية ؟ أو لنضع السؤال في صيغة أخرى فنقول : كيف صنع الشاعر العربي المعاصر مدينته العربية ؟

(٢)

يغطى موقف الشاعر العربي المعاصر من « المدينة » مساحة واسعة في مجال رؤيته ، مما يبلغ بهذا الموقف أحيانا حد التناقض ، ففي جانب تقف المدينة الطاهرة ، النقية « المعشوقة » التى تكاد تكون مبرّأة من العيوب ، وفي جانب آخر تقف المدينة المزيفة ، القاسية ، المشوهة . ومن خلال هذين الموقفين المتباعدين الى حد التناقض تنبثق المدينة الرمز التى تجسّد بصفاتها معنى شاملاً يومىء في بعض الأحيان الى الحياة ذاتها .

وفي داخل الرؤية الرومانسية للمدينة في الشعر العربي المعاصر تقف المدينة على طرفي نقيض ، فهى أحيانا جميلة منعمة ، تنام في الغلائل الشفافة نهارا ، وتسهر في الأضواء المتلألئة ليلا ، وهى ـ عند اللزوم ـ شجاعة محاربة يعقد لها دائما لواء البطولة ، وهى تتحلى دائما بالقدر النموذجى من العفة والإباء والكرامة . وهى أحيانا على النقيض من ذلك بؤرة للفساد والظلم ، ونموذج للقبح والتشويه .

وسيان أن ترتبط المدينة في النموذج الأول بالعاطفة الوطنية والكفاح القومى للتحرر من المستعمر ، أو ترتبط بالمعنى الإصلاحي الاجتماعي ، فإنها تبقى دائما في صورة غير مخدوشة بخدوش الحياة اليومية القاسية[١٠] ، فمدينة أحمد مخيمر ـ مثلا ـ مدينة مشمولة بصفات نموذجية في حاضرها وماضيها . وتبلغ هذه الصفات حدا يجعل من مستقبل المدينة المغيب مستقبلا مستعصيا على الهوان . ومن الواضح أن رؤيته الرومانسية المفرطة هذه لمدينته لم تسمح له أن يخضعها لأى نوع من الاختبار الواقعى . [١١] القاهرة ـ لدى مخيمر ـ مدينة مطلقة الصفات ، حسيا ومعنويا ، وهذه الصفات يعبر عنها بأقصى ما يمكن أن تبلغه اللغة الرومانسية (حتى ترابها يفوح بالأريج وكأنه خلط بالورود الناضرة !) أما ماضيها فيصور بأبهى ما يمكن أن يرى عليه من الخلال والأفعال ، وأما المستقبل فمدفوع ـ كما قلت ـ الى درجة يقينية نموذجية تجاري الماضى والحاضر . وهكذا جاءت نتيجة الرؤية الشعرية ـ على عكس ما أرادها صاحبها ـ خالية من

(١٠) حين يخرج الشاعر العربي المعاصر من بيئته العربية سائحاً في مدن أخرى تبرز أمامه المدينة الغربية أحياناً نموذجاً أعلى للشاعرية الرائقة ، ومصدراً للتمتع بمباهج الحياة (انظر مثلاً أشعار على محمود طه في « الملاح التائه » وغيره ، وأشعار نزار قباني في باريس ومدريد وغيرهما من المدن) أو يراها صورة الكفاح الوطني (مثل ما قيل من أشعار في لننجراد وبرلين وغيرهما) ، أو يراها صورة للدأب والعمل (رحلات بعض الشعراء الى مدن الصين واليابان) ، أو يراها صورة للعالم الجديد (قصائد أحمد زكي أبو شادي في المدن الأمريكية بعد هجرته إليها وإشارات المهجريين إلى المدن) ولكن كل أنواع هذه الرؤى عابرة بطبيعة الحال ، ولا يمكن تصنيفها تحت عنوان « شعر المدن » .

(١١) انظر قصيدته « بنت المعز القاهرة » في مجلة الثقافة ـ العدد العاشر ، ١٩٧٤ .

التأثير ، وبدت « المدينة » باهتة المعالم ، خالية من حيوية التفاصيل كأنها تمثال فتاة جميلة في متحف الشمع ، وليست فتاة جميلة (من لحم ودم) على الحقيقة . لقد ظلم مخيمر مدينته من حيث أراد إنصافها إذن ، وحرمها فرصة الاضطراب الحي في الحياة الذى تنال فيه نصيبها من الحسن وغيره ، والراحة وغيرها ، والمجد وغيره ، والصبر الجميل وغيره . لقد أقام مخيمر لمدينته تمثالا رفعه الى إلقمة ، وبقى هو بعيدا في السفح يتغزل فيه ، ويقدم له القرابين ، ولم يفعل الشيء الطبيعى من المحاولة الحميمة للامتزاج بين المحب والمحبوب :

بنت المعز القاهرة	حتى الصباح ساهره
جميلة رقيقة	نبيلة مسامره
ممتلىء ترابها	بالنفحات العاطره
كأنما قد خلطوه	بالورود الناضره
شامخة لا تنحنى	كبرا صبور قادره
كم هزمت ممالكا	وكم طوت جبابره
في كل شبر فوقها	ذكرى تطل سافره
تحكى لنا تاريخ مجد	أو تقص نادره
مدينتى مهما قسا	قلب الزمان صابره
فيها من الأهرام روح	الكبرياء الآمره
فيها ذكاء شعبها	على الليالى الماكره
ضحكته ولهوه	وروحه المغامره
وكشفه في أنفس	الناس لكل خاطره
قلت لها إنك يا	مدينتى لزاخره
أخشى على هذا الجمال	فالليالى غادره
فلملمت رداءها	كبرا وقالت ساخره
كم ظالم قد مر بي	وما أزال القاهره

أما الطرف المقابل الذى يسلب المدينة كل صفة حسنة ـ في الرؤية الرومانسية ـ فنجده عند الشاعر صالح الشرنوبي الذى يثور على مدينته ثورة عارمة في قصيدته « على ضفاف الجحيم » . ونحن نستشعر تلك الثورة في المقدمة النثرية التى تقدم بها للقصيدة ، أى من قبل أن نقرأ القصيدة ذاتها ، فنرى انفصامه عن المدينة ، وعزلته المقصودة عنها ، كما نرى تلخيصا لموقفه من ناسها ، وتعبيرا عن تجربة الألم الذى يعانى منه .[١٢] وإذا كان مخيمر لم يمتزج بقاهرته ، ومع

---

(١٢) ديوان صالح الشرنوبي ، تحقيق د. عبد الحي دياب ، دار الكتاب العربي بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، والقصيدة موجودة في ص ٤٩٧ وما بعدها . ونحن نستشعر رؤية الشاعر الرومانسية للمدينة حتى من قبل أن نقرأ نصها ، وذلك في المقدمة النثرية التي يقدم بها لها ، والتي يقرر فيها انفصامه عن المدينة وعزلته المقصودة بعيداً عنها ، كما نرى في هذه المقدمة « ملخصاً » لموقفه من ناسها ، وتعبيراً عن تجربة الألم الذي يعاني منه . تقول هذه المقدمة التي أوردها هنا توضيحاً لموقف الشاعر فحسب ، لأنني لا أرى لها دوراً يذكر في فهم النص الشعري الذي ينبغي أن يستغني بذاته عن كل مقدمات : « إليك يا قاهرة . إلى أضوائك القاسية التي طالما عذبت عيني وأنا قابع هناك في الجبل المضياف بصخوره الحانية وكلابه العاوية وصمته الكئيب . ثم الى هؤلاء المترفين الكسالى الذين ينكرون عليّ إيماني بالألم وعبادتي الدموع وإخلاصي للأحزان » .

ذلك كال لها صفات المديح دون حساب ، فإن صالح الشرنوبى فعل الشىء ذاته ولكن في الطريق العكسي ، فقد انفصل عن مدينته ـ حسيا ومعنويا ـ ومع ذلك كال لها « الأهاجي » دون حساب :

إنى هنا أيتها المدينه — الحرة الفاجرة المجنونه
أحبس في نفسي الرؤى السجينه — والأدمع الوالهة السخينه
إنى هنا أغربل السكينه — وأزرع الخواطر الحزينه
ملء ضفاف الوحدة المسكينه — وفي يدى فجر ستعبدينه
يوم تزول المحنة الملعونه

ولقد وصل به التأمل في حاله (وهى حال انفصام كما قلت) الى مزيد من دواعى الانفصام ، فاعتقد في امتيازه الفردى المستمد من كونه شاعرا (وهو اعتقاد رومانسى أصيل) فدفع به هذا الى « لب » الموضوع وهو اختلال العدالة في المدينة . واختلال العدالة هذا هو مصدر شرورها ، وأس فسادها :

وساكنيها عابدي الفجور — النائمين في حمى الحرير
الغافلين عن أسى الفقير — ولوعة المشرّد المدحور
الوالغين في الدم المهدور — من عصب الكادح والأجير

إن الشاعر يختار موقفه من المدينة اختيارا حرا ، ثم يبكي بعد ذلك من أجل هذا الاختيار ، وهذا هو ـ بالضبط ـ معنى كونه شاعرا رومانسيا يتمزق بين الواقع والمثال ، ويرى اللذة في الألم حين يرى متقلبا على محورين متناقضين لا يمكن أن يتمخضا عن حل توفيقي ، ولكن هذه النتيجة الحتمية ليست نتيجة مريحة على كل حال . والشاعر يشتكي منها ، ويحتج عليها ، ولكنه ـ لرؤيته الرومانسية ـ لا يرضى بها بديلا .

إنى هنا يا جنة الحقير — آكل جوعى وأضم نيرى
وليس لى في الأرض من نصير — إلا ضميرى آه من ضميرى
ألبسنى ممزق الستور — وجاء بى حيا الى القبور
أقرأ في ظلامها مصيرى — وأعرف الغاية من مسيرى
بعد احتراق الأمل الأخير — وفرقة الصاحب والعشير

ولا تتيح الرؤية الرومانسية للشاعر أكثر من أن يمعن في « رثاء الذات » أمام قهر المدينة التى اتخذ منها موقفا عدائيا واضحا لأسباب مادية (الفقر) ومعنوية (فقدان التقدير) . وتتعاون عناصر عدة في تطور القصيدة على زيادة الموقف ـ الذى هو سيء بالفعل ـ سوءا :

أنام نوم العاجز الموتور — على نباح الكلب والهرير
وقهقهات الرعد في الديجور — تسخر من عجزى ومن قصورى
ومن ضراعاتى الى المقدور — وقلبي المحطم الكسير

والملاحظ أن هذه الضراعات « الى المقدور » لا تغير من مجرى العمل شيئا ، فيعود الشاعر الى هجاء المدينة ، والامعان في الانفصام ، وتمجيد الذات . ويتضخم الهجاء فيكتسي نبرة سخرية ، كما يكتسي الانفصام السلبي غلالة رقيقة من « الايجابية » . أما الاحساس بالذات فينمو واضحا يتمثل في قدر من التفاصيل التى تصف العبقرية ، وتصور بعض آثار الفن في الحياة . وكل ذلك لا يعني في النهاية سوى اكتمال الرؤ ية الرومانسية ، فسرعان ما تدور القصيدة حول نفسها منتهية بما ابتدأت به (نصا وروحا) . ولقد جرى هجاء المدينة ممتزجا بتمجيد الذات على النحو التالى :

وأنت يا زنجية الضمير — تدرين قدري وترين نوري
فتفجرين ضحكة المغرور — وترتدين كفن المقبور
هازئة كالزمن العيهور — من الشالي الفتى الطهور

في حين جرى الانفصام الذى يحمل قدرا من الإيجابية على النحو التالي :

فلتهزئي فلست بالمقهور — ولتغرقي هزءا فلن تثيرى
إلا دخان الحاقد المسعور — وثورة المقيد الأسير

أما العنصر الثالث ، وهو إحساس الفنان بذاته الفنية فيجرى على نحو أكثر تفصيلا :

ولن تعيشى في فم الدهور — إلا بفن الشاعر القدير
الحائر المضطرب الممرور — تحية الخلد الى العصور
وآية الجبار في المجبور — ونفحة الأقداس في الماخور
الواحة السجواء في الهجير — تشرب نار الفرفر المسجور
لترسل الظل الى المحرور

واختتام القصيدة بما بدأت به نصا وروحا دليل على أن موقف الشاعر من المدينة بقي ثابتا . لقد بقيت مدينته « حرة ، فاجرة ، مجنونة » ، ومعنى هذا أنه لم يفلح في تطوير علاقته بها ، فبقي معزولا متوحدا « يغربل السكينة ، ويزرع الخواطر الحزينة ، ملء ضفاف الوحدة المسكينة » ، واستقرت أحاسيسه بالامتياز (وفي يدي فجر ستعبدينه) يحلم حلما « رومانسيا » بيوم تزول فيه المحنة فيتم التوحيد بينه وبين مدينته على أساس جديد .

(٣)

حين فاضت قريحة الشاعر العربي المعاصر بالشعر الحر تغيرت رؤ يته لموضوعه ، ولم يقنع من مدينته ببقائه متفرجا خارجها ، مبهورا بصفاتها المثالية ، أو ناقما غاضبا على صفاتها القبيحة . لقد حقق في الموضوع إنجازا جوهريا هو أنه حاول أن يتحدث عن المدينة من داخلها ، وعن طريق العيش فيها ، وقد اتخذ « التجريب » بدل « الفرجة » أساسا بنى عليه موقفه من مدينته . وهذا ـ دون شك ـ هو الفارق المهم بين الرؤ ية الرومانسية للمدينة ، ورؤ ية الشعر الحر لها .

وقد ينتهى موقف الشاعر للمدينة بالقبول أو بالرفض (هنا وهناك) ولكن العبرة هنا ـ كل العبرة ـ ليست في النتيجة ، وإنما هي في الأسلوب الذى أفضى الى هذه النتيجة ، ففرق جوهرى بين أن تصف الموضوع (المدينة) من خارجه ، وبين أن تصفه من داخله (بالعيش فيه) . هكذا يفتح الشعر الحر فصلا جديدا في موضوع « شعر المدينة » في الأدب العربى الحديث .

ويعتبر أحمد عبد المعطى حجازي من أبرز الشعراء الذين واجهوا المدينة ، وديوانه الأول « مدينة بلا قلب » ـ بعنوانه على الأقل ـ هو « نص في الموضوع » . لقد احتلت المدينة لديه مكانها في فترة مبكرة من وعيه الشعري ، فخرج بذلك في تلك المرحلة المبكرة من القرية الى المدينة ، أو لنقل من العام الى الخاص ، أو من « البراءة » الى « التجريب » ، أو من « اللاوعي » الى « الوعي » ، أو من « الوهم » الى « انقشاع الوهم » .

الشاعر في « مدينة بلا قلب » هو ذلك القروي الساذج خارج الحدود ، أو هو ذلك التائه المضيع خارج البيئة ، أو هو ذلك الغريب المنبوذ في الحاضرة الكبيرة . فكيف فحص الشاعر « بيئته » الجديدة ؟ وكيف قارن بينها وبين البيئة التى خلفها وراءه ؟ وكيف « جرب » الحياة والناس في هذه البيئة الجديدة ؟ وكيف صاغ كل ذلك في قصائد شعرية لها كيان عضوي ، ولها صور مجازية ، ولها إيقاع موسيقي ؟ وقد يكون من المفيد ـ ونحن نقوم بهذه المهمة ـ أن نلاحظ أن عناصر القرية تختلط في البدايات ـ بشدة ـ بعناصر المدينة ، مما يعنى أن الرحلة من القرية الى المدينة إنما هي رمز لعبور تجربة الشاعر من بيئة « ساكنة » الى بيئة « متحركة » ، ومن بيئة « اعتمادية » الى بيئة « استقلالية » ، ومن بيئة « مؤنسة » الى بيئة « موحشة » . وكل شيء في الوضع الجديد يرى مقارنا بنقيضه في الوضع القديم ، فخط الشعور .

أولا ، متصل بين الوداع القديم في القرية والبحث عن رفيق ـ دون جدوى ـ في المدينة ، وهو متصل .

ثانيا ، في قيام الحواجز في الواقع الجديد وانعدامها في الواقع الذى خلفه الشاعر وراءه ، وهو متصل .

ثالثا ، في امتداد الطرق وشحوبها وقيام حواجز جديدة عليها (تقوم على يديه قصور) ، وهو متصل .

رابعا ، في الإحساس المتدرج المطرد بالضآلة (من « يدحرجني » الى « يسحقني » في النص التالي) ، وهو متصل .

خامسا ، في الإحساس الحاد بالوحشة والتوحد (وأستجدي خيال صديق ـ تراب صديق) ، وهو متصل .

سادسا ، وأخيرا في عودة منظر الوداع ليقوم بمهمة تركيز الإحساس بالفقر من جديد :

وذات مساء
وعمر وداعنا عامان
طرقت نوادى الأصحاب لم أعثر على صاحب !
وعدت تدعُني الأبواب والبواب والحاجب !
يدحرجنى امتداد طريق

طريق مقفر شاحب
لآخر مقفر شاحب
تقوم على يديه قصور
وكان الحائط العملاق يسحقني ،
ويخنقني
وفي عيني سؤال طاف يستجدي
خيال صديق ،
تراب صديق
ويصرخ إنني وحدي
ويا مصباح مثلك ساهر وحدي
وبعت صديقتي بوداع .(١٣)

في قصيدة « الطريق الى السيدة » تتبلور تجربة أحمد حجازي في المدينة على نحو واضح ، تأخذ فيه الجمل الشعرية القصيرة مكانا بارزا ، مصورة نوعا من المشاعر المكثفة ، ودافعة بالمواجهة بين الشاعر والمدينة الى مستوى جديد .

وثمة دلالة رمزية في أن يأخذ الوافد الى القاهرة (المدينة) طريقه الى « السيدة » ، « فالسيدة » (المقام) والسيدة (القاهرة ـ المدينة) تبدوان في البدء وجهين لعملة واحدة يمكن التعبير عنها (وقد لا يكون هذا أفضل تعبير ممكن) بأنها « الراحة في اليقين » (أو فلنقل : اليقين في الراحة) . وإذ يكون السؤال عن السيدة في البداية ضرورة عاطفية والجواب « لا مباليا » تكون النتيجة نوعا ما من « التحول » أو بداية « الانفصام » بين وجهي العملة الواحدة :(١٤)

ـ يا عم
من أين الطريق ؟
أين طريق « السيدة » ؟
ـ أيمن قليلا ثم أيسر يا بني
قال . . ولم ينظر اليّ

ولقد بدأ الاحساس بالضياع منذ تلك اللحظة غير المبالية ، فهي التي ترمي الشاعر في طريق التيه الذي يؤلب عليه الحزن الداخلي (أرقرق الآه الحزينة) والضغط المادي الخارجي (بلا نقود جائع حتى العياء) ، ثم الإحساس بالوحشة (بلا رفيق) ، وكل هذا يسلم الشاعر الى نوع من « الارتداد » الى عالم الطفولة الذي يتصل ـ عن طريق

---

(١٣) أحمد عبد المعطي حجازي ، ديوان « مدينة بلا قلب » ـ ضمن « ديوان أحمد عبد المعطي حجازي » دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ١١٠ ، ١١١ .
(١٤) المصدر السابق ، ص ١١٣ وما بعدها .

التداعى ـ بعالم الأمومة وعالم الخطيئة ، وكل ذلك يدفع بالإحساس بالضيـاع الى مستوى عميق يصله بعـالم الرثـاء (الموت) في نهاية المطاف :

وسرت ياليل المدينه
أرقرق الآه الحزينه
أجر ساقي المجهده
للسيده
بلا نقود ، جائع حتى العياء ،
بلا رفيق
كأننى طفل رمته خاطئه
فلم يعره العابرون في الطريق ،
حتى الرثاء

وتكـون المرحلة الثـالثة في القصيـدة تعميقـا للعنـاصـر الأسـاسيـة فيهـا ، وهى « الانجـذاب » الى الـرمـز (« السيدة ») ، وضغط الحرمان المادي الخارجي ـ وهو يتجلى هنا في صورة تبهر البصر وتحلّب الريق (وأحرف مكتوبه من الضياء ـ « حاتى الجلاء ») ، ثم ظهور عنصر الجمال البشري في الفتاة الجميلة ، التى توازى الحب الذى ودعه وراءه . وتكون نتيجة تضافر تلك العناصر جميعا ما هو ماثل في المفارقة الساخرة بين (الفارس الذى شد قواماً فارعا) والشاعر ذى القوام المتهالك (أجرّ ساقي المجهدة) ، ثم بين الأنثى التى تتعلق بذراع ذلك الفارس وما يتعلق بذراع الشاعر من ثلة الثياب :

الى رفاق السيده
أجر ساقي المجهده
والنور حولى في فرح
قوس قزح
وأحرف مكتوبة من الضياء
« حاتى الجلاء »
وبعض ريح هينّ ، بدء خريف
تزيل ذيل عقصة مغيّمه ،
مهوّمه
على كتف
من العقيق والصدف
تهفهف الثوب الشفيف

وفارسا شد قواما فارعا كالمنتصر
ذراعه يرتاح في ذراع أنثى كالقمر
وفي ذراعي ثلة فيها ثياب .

وتضع الحركة الرابعة في القصيدة ذلك « الشاعر القروي » أمام معالم المدينة المميزة ، وهى معالم بعضها مادي (الترام والسيارة المجنحة) ، وبعضها مادي ـ معنوي (السرعة والزحام واللامبالاة) وبعضها يأخذ طابع المقارنة غير المباشرة بين حال المدينة وحال القرية (الناس ذوو الرؤ وس المرنحة والأسنان البيضاء والوجوه المجلوة) . وتكون نتيجة هذه الحركة مفارقة أخرى بين « معدل السرعة » في خطو وخطو ، وما يحمله ذلك من دلالة رمزية تشير الى ألوان من الايقاع النفسي والحضاري :

والناس يمضون سراعا
لا يحفلون
أشباحهم تمضى تباعا ،
لا ينظرون ،
حتى إذا مرّ الترام
لا يفزعون
لكنني أخشى الترام
كل غريب ها هنا يخشى الترام
وأقبلت سيارة مجنحه
كأنها صدر القدر
تقل ناسا يضحكون في صفاء
أسنانهم بيضاء في لون الضياء
رؤ وسهم مرنحه
وجوههم مجلوة مثل الزّهر
كانت بعيدا ثم مرت واختفت
لعلها الآن أمام « السيده »
ولم أزل أجر ساقي المجهده

لقد اتضح الآن أن لازمة « أجر ساقى المجهده » بترددها العالى قد اكتسبت معنى رمزيا يجعلها معادلة لحركة الزمن ذاته ، وحركة الزمن هي العنصر الفعّال الفارق بين معدل سير الحياة في القرية ومعدله في المدينة . وهذه اللازمة الرمزية التى تعمل خلال مقاطع القصيدة هى « الدافع » الذى يعمل على نمو الفعل الشعري . ويبلغ هذا الفعل مداه في

المقطع الأخير من القصيدة ، وهو مقطع يكشف المغزى العام لها ، فتبدو القطيعة الانسانية التى فرضها الناس على أنفسهم بمحض اختيارهم فظهروا لذلك تعساء ، خرسا « عصبيين » :

والناس حولى ساهمون
لا يعرفون بعضهم . . هذا الكئيب
لعله مثلى غريب
أليس يعرف الكلام ؟
يقول لى حتى سلام
يا للصديق !
يكاد يلعن الطريق
ما وجهته ؟
ما قصته ؟

تلك قصيدة من « شعر البحث » تصل الى مداها « الهجائى » للمدينة في حين يظل مغزاها ممتدا في « الوصول الى السيدة » . ويكثف الاحساس بفقدان الروح ، محققا معنى كون المدينة « مدينة بلا قلب » ، وهى عبارة ـ وإن وضعت عنوانا لإحدى القصائد ـ صالحة لأن توضع عنوانا لمعظم قصائد الديوان ، ومن هنا جاءت تسمية الديوان باسم هذه القصيدة تسمية كاشفة . لقد اختارت هذه القصيدة « قباب » القاهرة لكى ترمز الى هذا الفراغ الروحي ، وكأنها تريد أن تقول إن هذه المعالم أصبحت تعبر عن نقيض ما بنيت من أجله :

لو كان في جيبى نقود
لا . . لن أعود
لا لن أعود ثانيا بلا نقود
يا قاهره !
أيا قباب متخمات قاعده
يا مئذنات ملحده
يا كافره
أنا هنا لا شيء ، كالموتى ، كرؤ يا عابره!
أجر ساقي المجهدة .
للسيدة !

وفي قصيدة « الى اللقاء »[١٥] يقف الشاعر والمدينة وجها لوجه ، فتبرز عناصر الضياع بملامحها الغليظة تحت

---

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٣١ وما بعدها .

الضوء الباهر ، ولكن هذا الضياع المادي ـ الذى يخالطه شيء من الضياع الشعوري ـ يتحول في مجرى القصيدة الى ضياع شعوري خالص . هنا تبدو الملامح النهارية للمدينة رمزا « لنار » الحرمان الذى برز في نهاية المقطع الأول منها :

شوارع المدينة الكبيره
قيعان نار
تجتر في الظهيره
ما شربته في الضحى من اللهيب
يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج والبناء والسياج
غير المربعات والمثلثات والزجاج
يا ويله من ليله فضاء
ويوم عطلته
خال من اللقاء
يا ويله من لم يحب
كل الزمان حوله شتاء

وإذا كان النهار « رمز الحرمان » يجثم على النفوس بطوله فإن الليل « رمز المسرات » ينقضي وشيكا . ولا يوجد كالساعة « رمز الزمن » الواقفة بالمرصاد في الميدان دليلا على سرعة انقضاء المسرة الماثلة في تجمع الصحبة ، فهى تضع الناس في مفترق الطرق ، ومفترق الطرق هو العودة من جديد الى عالم الوحشة والحرمان :

الليل في المدينة الكبيره
عيد قصير
. . . . . .
وساعة الميدان من بعيد
دقاتها ترثي المساء
وتلتوى أمامنا مفارق ثلاثه
تمتد في بطن الظلام والسكون
وتهمسون
الى اللقاء

على أن « انشعاب » حال المدينة الى نهار قاس وليل رحيم لا يدوم طويلا ، فسرعان ما يصبح الليل ذاته في القصيدة رمزا لعنصر آخر من عناصر الضياع ، وذلك لتكتمل الحلقة من طرفيها ، موحدة بين عناصر الرمز في كيان كلّ

يشكل « رؤ ية » الشاعر للمدينه ، بل تصبح المدينة ذاتها هى الرمز الأكبر لذلك المزيج المتوازن من العذاب المادي (وقد أشير اليه من قبل في « قيعان نار » ـ يا ويله من لم يصادف غير شمسها ـ غير البناء والسياج والبناء والسياج ـ غير المربعات والمثلثات والزجاج) والعذاب المعنوي (يا ويله من ليله فضاء ـ ويوم عطلته خال من اللقاء) .

ويصبح الضياع فى النهاية متمثلا فى نوع من فقدان الذات والهوية (وصرت ضائعا بدون اسم) فلا تتوفر للشاعر حتى الإجابة على : « من أنت يا . . . . . من أنت ؟ » وعندئذ تظهر « وريقة فى الريح » تدور وتحط فى الميدان ، وهى « معادل موضوعي » للشاعر ذاته . وتقوم العبارة الشعرية المتكررة على شكل لازمة « هذا أنا وهذه مدينتي » بدور تجميع عناصر الرمز لتجعل من المواجهة بين الشاعر والمدينة أمرا مؤثرا :

هذا أنا
وهذه مدينتي ،
عند انتصاف الليل ،
رحابة الميدان والجدران تل
تبين ثم تختفى وراء تل
وريقة فى الريح ، دارت ، ثم حطت ، ثم
ضاعت فى الدروب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ، ثم سكت
من أنت يا . . من أنت ؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتى

يتسع معنى « المدينة » عند أحمد حجازى حتى يشمل « دورتي الحياة والموت » . وهو فى هذا الصدد يرسم إطارا لمدينتين ، إحداهما « مدينة الأحياء » ، والأخرى « مدينة الموتى » . حقا إن الحوار يجرى بين المدينتين من طرف واحد ،

ولكنه ـ مع ذلك ـ يثير قدرا من الانطباعات والأفكار التى تصور العناصر المتنافرة المتباعدة وقد اتحدت فى نهاية المطاف ، مؤكدة وحدة الكون من خلال رمز المدينة .

تبدأ قصيدة « رسالة الى مدينة مجهولة »[١٦] بمنولوج رثائي حزين طويل يضفي طابعا غامضا على جو « مدينة الموق » . وهذا المنولوج هو « صوت بلا صدى » ، وهذا هو السبب فى أن الحزن يكتنف عنصر البث (الرسالة) فيه من كل جوانبه :

وأنها رسالة حزينة حزينة
بغير حد

والصدى الوحيد الممكن لهذه الرسالة هو صورة خيالية مرتجاة للأب ، شبيهة بما كان يأمل فيه العشاق حين يعز عليهم اللقاء فى العالم المادي فيطلبون زيارة من « طيف الخيال » :

أبى
إليك حيث أنت
إليك فى مدينة مجهولة السبيل ،
مجهولة العنوان والدليل
إليك فى مدينة الموق ، إليك حيث أنت
أولى رسائلى ،
وأنها رسالة حزينة حزينة
بغير حد
لأنها سترتمي أمام هذه المدينه
بغير رد
يا غارقا فى الصمت يا مكفنا إلى الأبد
لن تستطيع أن ترد
فاقرأ رسالتي ولا ترد
وإن أهاجت شوقك القديم للكلام
هب لى لقاء فى المنام

ويأخذ الخطاب فى القصيدة بعد ذلك طابعا « ارتداديا » فيفحص عناصر مدينة مقابلة هى مدينة الأحياء . ويبدأ الفحص بالنبرة التى وصفت بها مدينته من قبل (اللهيب والزجاج والحجر) ، وسرعان ما يبرز عنصر الزمن ـ الذى كان

---

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٨٨ وما بعدها .

قد برز فى مدينته السابقة فى « ساعة الميدان » ـ فى عبارة دالة هى « كم تكون ساعتك ؟ » فيدفع بالفعل الشعري إلى الأمام ، إذ يكشف عن جوهر الحياة ، والعنصر الفعال فى دورتها [١٧] :

أبى
وكان أن عبرت فى الصبا البحور
رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر
لو كلموك يسألون . . كم تكون ساعتك ؟
مضيت صامتا موزع النظر
رأيتهم يحترقون وحدهم فى الشارع الطويل
حتى إذا صاروا رمادا فى نهايته
نما سواهم فى بدايته
وجلفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد
كأن من مات قضى ولم يلد
ومن أتى أتى بغير أب

هذه الحلقة المفرغة من اللقاء الذى يتولد من الفراق ، والفراق الذى يتولد من اللقاء ، تسلم الى غربة حتمية يعبر عنها بالهجير والسفر والاحتراق الذى يسلم الى رماد . ونحن دائما نواجه الدورة المفرغة فى نهاية المطاف . الفجيعة الكائنة فى « الابتعاد » أول النهار « والاقتراب » آخره . ومعنى هذا أن الموت ليس نهاية دورة بمقدار ما هو بداية دورة ،

---

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٢١ ، ويعبر أحمد حجازي عن هذه الفكرة في قصيدة أخرى ، (ص ١٤٤) بقوله :

والناس في المدائن الكبرى عدد
جاء ولد
مات ولد

وهي فكرة نجدها عند المتنبي في قوله :

سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها   منعنا بها من جيئة وذهوب

وعند أبي العلاء في قوله :

رب لحد قد صار لحداً مراراً   ضاحك من تزاحم الأضداد

ولكن العبرة هنا ـ بالطبع ـ ليست بالأفكار (فالمعاني كما يقول الجاحظ مما سبق اقتباسه مطروحة في الطريق) بل بالأسلوب الذي يعبر به عن هذه الأفكار ، وقد سبق أن قلت في صدر المقال إن الأسلوب هو المعنى ذاته .

وهو عامل موحّد تحولت به فجيعة « الابتعاد » إلى نقيضها « الاقتراب » . والنتيجة أن القصيدة ودورة الحياة والموت أصبحتا متعادلتين ، وأن « المدينة » تقوم فى ذلك بعنصر الرمز الفعال :

فجعت فيهم يا أبى كرهتهم فى أول النهار
وفى المساء قارب الظلام بين خطونا
رأيتهم واروا وراء الليل موتاهم ،
وانهمرت دموعهم واخضل مبكاهم
وامتدت الأيدى وأجهش الطريق بالبكاء

(٤)

إذا كانت مدينة أحمد حجازى هى مدينة الوحشة والتوحد والضياع فمدينة صلاح عبدالصبور هى مدينة « الحزن المقطّر » . والحزن فى شعر صلاح عبدالصبور تجربة كبرى ، ولكنه يتجلى فى رؤيته للمدينة كأشجى ما يكون . يواجه الإنسان البسيط حياة المدينة القاسية فتترسب فى نفسه المرارة ، ثم تطفو على السطح طابعة كل شيء بطابع الحزن . ليس خافيا ولا بعيدا ذلك الحزن ، فهو يواجهنا منذ أول وهلة ، وبتلقائية شديدة :

يا صاحبى إنى حزين [١٨]

على أن الحزن يتزيا بأزياء شتى ، ويستعان على تحمله بألوان شتى من النشاط ، وألوان شتى من المشاعر . وهو يمالأ كما يمالأ العدو ، وقد نقع ـ فى النهاية ـ فى هواه فيكون صديقا . وما الإيقاع الشعري الذي يعكس الحياة العادية سوى بعد من الموضوع الذى يعبر عن الإحساس بالحزن ، أو ممالأة الحزن ، أو مصادقة الحزن . السأم ، والقناعة ، والنشاط الآلى ، واللامبالاة ، ولعبة الحظ ، كل ذلك الواقع المادى يختلط فى المقطع الأول من قصيدة « الحزن » بالعنصر الأسطورى فيسود نوع من « عدم اليقين » فى الجوكله ، وفجأة تعيدنا العبارة الأخيرة فيه الى الواقع المادي الغليظ المتجلي فى دموع الشحاذ الصفيق :

يا صاحبى إنى حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق

(١٨) صلاح عبد الصبور ، قصيدة « الحزن » ، من ديوان الناس في بلادي . الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٣٦ ـ ٣٩ .

ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها صديق
ودموع شحاذ صفيق

ويتنوع الحزن موزعا على نواحي الحياة ، يبصر مع النهار المبصر (فتكون الحركة الحزينة) ويعمى مع الليل الأعمى (فيكون السكون الحزين) . وهو يتوالد بالصمت ويتفرع ، معلنا عن ملامح جديدة ، إذ تتولد الحركة من السكون ، والاحتجاج من الصمت :

والحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم
حزن صموت
والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

لقد بدأ الحزن وكأنه شعور شخصي ، ولكنه تفرع فى مجرى القصيدة ، ومع تطورها ، ليصبح « شعورا موضوعيا » ، يتشخص فى العيون ، ويتجسد فى القلاع ، ويصبح لصا أحيانا ، وأفعى أحيانا ، وحاكما طاغية فى نهاية المطاف . ليست التجربة إذن تجربة شعورية شخصية ، وإنما رؤية للمدينة (الحياة) فى طرفيها الجوهريين ، ليلها ونهارها ، وحركتها وسكونها . واليأس (وهو أخو الحزن والنتيجة الحتمية له ، بل والسبب المفضى إليه كذلك) هو الذى يواجهنا آخر الأمر طاغيا مهيمنا على كل شيء ، ومكتسحا أمامه نبرة التفاؤل الخطابية التى برزت فجأة فى نهاية القصيدة . ومعنى كون هذا الصوت المتفائل صوتا خطابيا قصيرا أنه لا جذور له ، وهو يتلاشى على كل حال ـ مخلفا التربة لجذور الحزن الممتدة الرائعة لتنسج ستار الختام صفيقا وشاملا :

حزن تمدد فى المدينه
كاللص فى جوف السكينه
كالأفعوان بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع

وأقام حكاما طغاه
الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكاما طغاه
....
والحزن يفترش الطريق
....
قال الصديق :
« سنعيش رغم الحزن نقهره ونصنع فى الصباح
أفراحنا البيضاء ، أفراح الذين لهم صباح »
ورنا إليّ
ولم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزين
يا صاحبي
زوق حديثك كل شيء قد خلا من أى ذوق
أما أنا فلقد عرفت نهاية الحدر العميق
الحزن يفترش الطريق

تتطور علاقة صلاح عبدالصبور بالمدينة فى إطار الحزن الى ارتباط « شبه قدري » ، فنرى للحزن « جاذبية » غريبة تصبح هي العنصر الفعال فى رؤيته الشعرية للمدينة . ليس وجه المدينة الجميل هو الذى يجذب الشاعر (أو حتى القبيح) وإنما هو ذلك الذى يمكن أن نسميه « الجاذبية لذات الجاذبية » ، والذى يرتد - مرة أخرى - إلى الحزن الذى يكون « الرباط المصيري » بين الشاعر والمدينة . هنا تصبح المدينة مصدرا وموردا ، أو ميلادا وموتا (مهدا وقبرا) ، إليها الشوق ومنها العذاب ، هى قيمة كبرى تجتمع لديها المتناقضات ، وهذه المتناقضات تتجلى أوضح ما تتجلى فى جاذبية الحزن وجاذبية العذاب ، ويرى الشاعر مدفوعا الى هذين القطبين الجاذبين على نحو حتمي .

فى قصيدة « أغنية الى القاهرة »[١٩] يدفع صلاح عبدالصبور بتجربة المدينة إلى نوع من التخصيص يساعد على رؤية عناصر العمل الشعرى بارزة للعيان ، وهو يحدد لنا مناسبة القصيدة بأنها جاءت بعد شهر من التجوال بعيدا عن القاهرة ، ولكن هذا ليس هو الأمر المهم . إنما يكمن الأمر المهم فى أن المدينة قد أعيد اكتشافها بالعودة إليها ، وأن معناها لذلك يبدو فى إطار جديد :

لقاك يا مدينتى حجّى ومبكايا
لقاك يا مدينتى أسايا

(١٩) القصيدة من ديوان : أحلام الفارس القديم . المصدر السابق ، ص١٩٧ وما بعدها .

وحينما رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتى عرفت أننى غللت
إلى الشوارع المسفلته
إلى الميادين التى تموت فى وقدتها
خضرة أيامى
وأن ما قدر لى يا جرحى النامى
لقاك كلما اغتربت عنك
بروحي الظامى

وإذ تتقدم القصيدة تأخذ معالم المدينة بعدا رمزيا ذا طرفين : « الإلهام والموت » ، من المدينة ينبثق ينبوع الحياة ، وفيها يستريح الجسد المتعب بالموت . وتتجمع عناصر الطبيعة (النيل والجزر وجميز مصر) والصناعة (الزيت والأوشاب والشوارع المسفلتة) مؤلفة إيقاعا واحدا منسجما تسلم فى نهايته روح الشاعر المعذبة ذاتها فى « تسليم » يخلو من أى تمرد :

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع إلهامى
وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه
والزيت والأوشاب والحجر
عظامي المفتته
على الشوارع المسفلته
على ذرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر

فى هذا الجو تختلط دموع الشوق بدموع الرهبة ، وهما معا يختلطان بدموع العذاب ، وتلك هى قمة الارتباط الحتمي الذى لا راحة فى استمراره ، ولا سبيل - بل ولا رغبة - فى زواله . وبذلك كله يمضي صاعدا فى القصيدة ليصل درجة تصبح « المدينة » فيها رمزا « للحياة » . وتبقى الأزمة بين الشاعر ومدينته (الحياة) ضاربة الى بعيد بجذور من الحزن الناشىء من الشعور بالاكتفاء ، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون رباطه القدري بهذه « المدينة - الحياة » أوثق ما يكون :

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه
. . . .

أهواك يا مدينتى
أهواك رغم أننى أنكرت فى رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأننى أعود لا مأوى ولا ملتجأ
أعود كي أشرد فى أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك

هذا الحزن النقي الخالص الذى يكون « سدى ولحمة » الرباط بين صلاح عبدالصبور ومدينته حال بين المدينة وبين أن تأخذ تفاصيلها الواقعية فى شعره على نحو كامل ، فسرعان ما تحولت من المدينة الواقع الى المدينة الوهم ، وكانت الصحراء هى رمز « الاجتياز » أو نقطة العبور الى هذه المدينة ، كما كانت الهجرة النبوية مرجعا تاريخيا عاطفيا رمزيا لهذا التحول من المدينة القديمة الى المدينة الجديدة .

فى قصيدة « الخروج »[٢٠] تبدو المدينة وراء الشاعر ، ويبدو « الانخلاع » عنها واضحا ، فهو « يخرج » منها ، وهى موطنه القديم (لا الحاضر ولا المستقبل) ، وهو يطرح أثقال العيش فيها ، وهو « يدفن سره » ببابها ، رامزا بكل ذلك إلى توديع حياة واستقبال أخرى . كذلك فهو يخرج « دون دليل » ، وهو يستقبل صدر الصحراء الذى ينطوى على سر أكبر رغم انبساط رقعتها :

أخرج من مدينتى ، من موطنى القديم
مطرحا أثقال عيشى الأليم
فيها ، وتحت الثوب قد حملت سري
دفنته ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم
أنسل تحت بابها بليل
لا آمن الدليل ، حتى ولو تشابهت علىّ طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم

هنا تكون المدينة رمزا للجسد ، وتكون الهجرة رمزا للصراع الدائب بهدف تجديد « الأنا » . وتجديد الأنا لا بد أن يتم عبر الصحراء (أو عبر الحرمان والجهاد المؤلم والتيه) . والمدينة الجديدة رمز الحياة الجديدة ، يخرج إليها عبر « التطهير » بواسطة الهجرة فى المجهول (الصحراء) ، وتلك فكرة فلسفية عالجها صلاح عبدالصبور مرارا فى عدد من أعماله الغنائية والمسرحية ، ولكن المهم هنا هو أننا لا نظفر فى صورة المدينة القديمة أو المدينة المرجوة بقدر من « شعر البحث » الذى يرصد التفاصيل ، ويسخر العناصر الفعالة لتكوين رمز كلي واضح المعالم ، نابض بالحياة . ولقد بقيت

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٣٥ وما بعدها .

المدينة لدى صلاح عبدالصبور ـ من أجل ذلك وفى جميع المراحل ـ أقرب الى أن تكون « فكرة » من أن تكون كيانا مفصلا ، مفهرسا ، من لحم ودم ، وأقرب الى أن تكون « فكرة مجردة » من أن تكون مدينة عصرية فعلية :

أخرج كاليتيم
لم أتخير واحدا من الصحاب
كي يفديني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى « أنا » القديم
. . . .
. . . .
إن عذاب رحلتي طهارتي
والموت فى الصحراء بعثي المقيم
لو متّ عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتى المنيره
مدينة الرؤ ى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤ ى التى تمج ضوءا
هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق ؟
أم أنت حق ؟

(٥)

ليست مدينة عبدالوهاب البياتي مدينة واحدة ، وإنما هى مدن متعددة . ومن المعـروف أن البياتي « سندباد عصري » ، والمدينة لديه ترتبط بالقلق الإنساني « الوجودي » ، وبالأمل الضائع ، وبالفقر الروحي والمادي ، وبمراحل العمر الخاوية التى تنتقل ضائعة من جدب إلى جدب . فى مثل هذا الجو يتكون الرمز الشعري ـ فى القصيدة الثانية من « قصيدتان إلى ولدى عليّ »[٢١] عن المدينة الساكنة ، الغارقة فى الظلام ، المغطاة بالجليد ، المفلسة روحيا (هجرت كنائسها عصافير الربيع) . وهذا الرمز يرتد من الموضوع (المدينة) إلى الذات (الشاعر) فى إطار من معطيات الطبيعة

(٢١) عبد الوهاب البياتي ، ديوان : سفر الفقر والثورة . دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٢٣ ـ ٢٤ .

الأصلية (الزنابق والقمر) ، في حين يبدو القطار المولي (وهو المعلم الدال على العنصر المادي للمدينة) علامة على نهاية الرحلة التى لم تتم (الأمل الذى لم يتحقق) :

ولن تصلي أيها القلب الصديع
والليل مات
والمركبات
عادت بلا خيل يغطيها الصقيع
وسائقوها ميتون
أهكذا تمضى السنون
ويمزق القلب العذاب
ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب
نذوى كما تذوى الزنابق فى التراب
فقراء يا قمري ، نموت
وقطارنا أبدا يفوت

ويرتبط تعدد المدن فى شعر البياتي بتعدد صفاتها ، ويتحقق هذا التعدد فى لوازم شعرية تبرز طبيعة الشاعر « السندبادية » المرتحلة أبدا . وهذا الارتحال يرتبط ، بدوره ، بنوع من شعر البحث ذي النزعة الدرامية التى تخلق توازيا بين المشاعر النامية والفعل الشعري النامي . والمدينة فى هذا الشعر نقطة ارتكاز لهموم أبعد من كيانها المادي ، بعضها يفجر أحزانا تاريخية ، وبعضها يفجر أحزانا فلسفية ، وكل ذلك يفضي إلى تفجير أحزان حياتيه هى أحزان تجربة البياتي الشعرية الأساسية وهى « الناس والفقر » .

فى قصيدة « إلى هند »[٢٢] تتجلى الأحزان التاريخية (مدريد التى استعدتها) والأحزان الفلسفية (أصفهان والخيام) وتتجلى أحزان التجربة الأساسية فى (بغداد التى افتقدتها) . ولما كانت استعادة مدريد خيالية (بل وهمية) ، وكان فقدان بغداد فقدانا حقيقيا فإن التقديم الرمزي للمغزى المتوخى يتم من خلال التكوين الشعري بحيث يبرز هذا المغزى فى نهاية القصيدة بوضوح تام متوقع فى صورة الإحباط الكامل والجدب المتعدد الأبعاد :

عيناك « مدريد » التى استعدتها
عيناك « قندهار »
. . . . . .
. . . . . .
عيناك « أصفهان »

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٦٩ وما بعدها .

آوى إلى أبراجها الحمام
وبعث « الخيام »
عيناك « بغداد » التى افتقدتها فى الصحو والأحلام
. . . .
وإننى بالرغم من فقرى بهذا الزمن البخيل
وليل حزنى المجدب الطويل
بكيت يا حبيبتى كثير
منحت أهلي الفقراء كلماتي
وتمزقت على الأشواك فى الهجير

تلح المدينة بصورتها الكابية الثقيلة على خيال البياتي ، وتتخلق الرموز الشعرية من هذه الصورة ، ومن نقيضها ، فيختلط نتيجة لذلك فى العمل الشعرى الخيال بالحس ، والحلم بالواقع ، فنرى القمر (رمز النور والخلاص) يداعب ظلام الواقع ، ولا يحول ذلك دون خوف القمر من الواقع . ويكون خوف القمر من الواقع (المدينة) هـو المعادل الشعري لجهامة الواقع وثقله . ثم يكون ارتباط العمر ـ من ناحية أخرى ـ برباط الحب مع عناصر هذا الواقع دليلا على امتداد خيط الأمل مهما كان واهيا . ولماذا تختار الصبية العمياء الفقيرة معشوقة للقمر؟ أيكون ذلك لأن الصبا رمز المستقبل ، والفقر رمز الضعف ، والعمى رمز الجهل ، وأن القمر (وهو رمز الضياء ـ الثورة) يتسلل ليحقق معجزته على كل هذه الجبهات ؟ لننظر فى قصيدته « مدينتى والغجر »[٢٣]

فى الجزء الأول من القصيدة تبسط العناصر بسطا ، وتتردد كلمة « المدينة » حتى تحقق ثباتا فى الأذن (السامعة) وأمام العين (الباصرة) :

مدينتى استباحها الغجر
مدينتى أهلكها الضجر
مدينتى ، القمر
يخاف من بيوتها المنفوخة البطون
يخاف من عيون ،
حاكمها الشرير
الميت الضمير ،
لكنه يحب فى أحيائها الفقيرة السوداء
صبية عمياء

(٢٣) من ديوان : المجد للأطفال والزيتون (الأعمال الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، جـ ١ ، ص ٢٩٧ ـ ٢٩٨ .

ويتحول الفعل الشعري في الجزء الثاني من القصيدة ـ على نحو درامي يبلغ ذروته في نهاية هذا الجزء ، وهو نهاية القصيدة ـ من القمر الى الإنسان ، مستخدما العناصر ذاتها على وجه التقريب ، ومغيرا في مناطق الارتكاز بما يضمن له الخروج بفكرته الأساسية في النهاية ، وهى أن الانسان هو مصدر التغيير ولا شيء سواه . ويشار إلى القمر على أنه العاشق الفقير (وما الذى يمكن أن يفعله عاشق فقير لمساعدة معشوق فقير ؟) على أن الصبية العمياء ترفض الإحسان (أى أن تحسين الحال لا يمكن أن يعطى على شكل صدقة ، ولكنه قد يؤخذ أخذا) ، ويشير رفض الإحسان ـ باعتبار آخر ـ إلى أنه لا بديل عن أخذ زمام المبادرة حتى من قبل أضعف العناصر الانسانية شأنا (صبية فقيرة عمياء) ، وأن محاولة التغيير لا تثمر إلا إذا أتت من عنصر داخلي أصيل ، وهذا كله هو معنى إيمان الصبية الفقيرة العمياء ـ دون غيرها ـ بالفجر وبالانسان :

مدينتى الحزينة الصماء
تخاف من حاكمها الشرير
الميت الضمير . .
لكنها القمر
يحب فى أحيائها الفقيرة السوداء
صبية عمياء
تؤمن بالفجر وبالإنسان
وترفض الإحسان
من عاشق فقير

نحو بغداد المدينة تأرجحت عاطفة البياتي على نحو لوّن رؤيته الشعرية حيالها ، فهو مرة يراها على نحو قريب من رؤية الرومانسيين ، بعيدة ، مغلقة بالضباب ، غائمة التفاصيل ، تسبح فى جو من الصفات النموذجية ، وهو مرة أخرى يراها مدينة الحزن المنطوية على ذاتها ، ومدينة القسوة والظلم ، التى تلد الخوف والفقر ، وتحلم بالعدالة الثورية . وتقع ـ ضمن الرؤية الأولى ـ قصيدة « بغداد »[٢٤] ـ التى تجري على نسق واحد ـ فى البدء والنهاية ـ خال من الندوب والخدوش :

بغداد يا أغرورة المنتهى
ويا عروس الأعصر الخالية
الليل فى عينيك مستيقظ
وأنت فى مهد الهوى غافية
. . . .
بغداد فى حبك أهل الهوى

(٢٤) من ديوان : ملائكة وشياطين (الأعمال الكاملة) ، جـ ١ ـ ص ٦٩ وما بعدها .

ماتوا وأنت الطفلة الباقية

. . . .

بغداد إنى ظامىء للهوى
فعطري بالحب أجوائيه

. . . .

بغداد يا أغرورة المنتهى
ويا عروس الأعصر الخالية
الليل فى عينيك مستيقظ
وأنت فى مهد الهوى غافيه

وتقع ضمن الرؤ ية الثانية قصيدة « موّال بغدادى »[٢٥] ، وفيها حس لا يخطىء بأن الشاعر محروم من وطنه ، وأن بغداد تحولت صفاتها فأصبحت معادلة للظلم والقهر والخوف والهم ، وكل ما يعبر عن موقف الشاعر من المظالم السياسية والاجتماعية . هل نقول إذن إن صفات المدن تختلف باختلاف رؤ ية الشاعر الفكرية لها ؟ لابد أن يكون ذلك كذلك ، وإلا فما معنى رؤ ية الشيء الواقعي الواحد رؤ يتين شعريتين مختلفتين ؟ فى هذه القصيدة تتوحد العناصر التى نثرت فى قصائد سابقة عن بغداد ، وتعلن فى نبرة خطابية تمزج الشىء ونقيضه فى نسق يجمع بين بغداد والأطفال والكروم (الثروة البشرية والطبيعة) وبغداد الخوف والهموم (طوارىء الحوادث) . إن دجلة لا يزال هناك ، ولكنه لا يحقق معناه (فكأنه ليس هناك) ، وكل معطيات المدينة كائنة ولكنها معطلة الوظيفة فكأنها ليست موجودة . والنتيجة حدوث هذا النوع من « الانفصال » بين الشاعر والوطن إلى حين ، ومخاطبته إياه « من المنفى » :

بغداد يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم
والخوف والهموم

. . . . . .

متى أرى دجلة فى الخريف
ملتهبا حزين
تهجره الطيور

. . . . . .

وأنت يا مدينة النخيل والبكاء
ساقية خضراء
تدور في حديقة الأصيل

. . . .

(٢٥) من ديوان : أشعار في المنفى (الأعمال الكاملة) جـ ١ ، ص ٣٧٠ وما بعدها .

متى أرى شعبي يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم
وهو يسد الأفق بالرايات
ويصنع الثورات
يا وطني البعيد
لأجل عينيك أنا شريد
لأجل عينيك أنا وحيد
في هذه الدوامة السوداء
في هذه الأنواء
متى أرى سماءك الزرقاء
ووجهك الصامد يا مقبرة الأعداء

في مرحلة « الواقعية الشعرية » عند البياتي تبرز المدينة باعتبارها رمز الواقع ـ الحياة . عندئذ يزول عنها « الإيهام » الرومانسي فتعبر عن جانب الحياة المقزز الدميم ، وتكون مفاتيح الرمز في قصيدة « الليل والمدينة والسل »[٢٦] هي الهرة السوداء التي تلد الأحياء (أو بعبارة مضمرة بين السطور : التي تأكل بينها) ، أو هي « الأم المسلولة » التي تبصق بنيها أو تلدهم في زمن واحد مع الجريمة . هنا يبدو كل شيء موشحا بوشاح الدمامة والأخيلة السوداء ، وكأننا قد عدنا إلى عصر « بليك » و « بودلير » . لقد أصبح فساد الحياة ، ووجه المدينة شيئا واحدا ، وأصبحت « الواقعية الأدبية » هي المسيطرة على شعر البياتي في المدينة ، فالشاعر يطلق على قصائده « يوميات » ليكسبها طعم الحياة اليومية ، كما يطلق على نفسه اسم« سياسي محترف » ، وكأنه الشاعر المصلح ، وهو يريد أن يحقق مغزى واقعيا عن طريق الأسلوب الرمزي :

في ليالي الموت والخلق ، وفي الأعماق
أعماق المدينة
لم تزل كالهرة السوداء
كالأم الحزينة
تلد الأحياء
في صمت ، وأعماق المدينة
تبصق الموتى على الأرصفة الغبر السخينه
في ذراع الليل
ليل السل كالأم الحزينة
لم تزل تبصق آلاف المساكين : المدينة

(٢٦) من ديوان : يوميات سياسي محترف (الأعمال الكاملة) جـ ١ ، ص ٤٢٠ ـ ٤٢١ .

في مقاهيها وفي حاراتها السود اللعينه
وعلى أشجارها الصفر الدميمة
يولد الخوف ، كما تولد في أعماقها السفلى : الجريمة
ومقاهيها القديمة
وأغانيها اللئيمه
والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللئيمة
لم تزل كالهرة السوداء
أعماق المدينة
ترضع الأحياء من ثدي الأمومة

في ديوان « عيون الكلاب الميتة » يبدو البياتي نافضا يديه من « المدينة » على نحو مأساوي يكاد يكون مطلقا . ودعك من اللمحة الخاطفة التي تختم بها قصيدة « المدينة »(٢٧) في هذا الديوان ، فهي لمحة إيجابيه ، ولكن لا يسند إيجابيتها أي سند في السياق الشعري . ترى المدينة في هذه القصيدة « عارية » أي أنها عجزت عن أن تستمر حتى في تغطية سوأتها بقشرة من قشور الزيف ، وهي إذ تتعرى تظهر على حقيقتها بؤرة لكل ألوان البؤس والقهر . ومظاهر هذا القهر كثيرة ، فثمة القهر المادي الذي يعادله في القصيدة « السجون والمحارق ، والدم والجريمة ، والطفولة الباحثة في المزابل عن عظمة » ، وثمة القهر المعنوي الذي يعادله « الانسان يلصق مثل طابع البريد ، وإنسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود » . لقد هزمت المدينة حين هزم فيها الانسان ، وهزيمته عميقة ، وعمقها كائن في معنيي « الطفولة » و « اليتم » ، وكائن في (الانسان يلصق مثل طابع البريد في أيما شيء) ، لقد أصبح هشا ضعيفا (ليس أكثر من ورقة (طابع بريد) ، وتجمد وانعدمت فيه الحياة (يلصق) ، وفقد القيمة إذ فقد التفاوت (طابع البريد - في أيما شيء) . ونحن نجد هذا كذلك في : « إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود والمداخن » ونجده على نحو أكثر مأساوية لأنه أكثر آليه . وأخيرا تبرز هزيمة الانسان على نحو غليظ قبيح ، وذلك حين يصور : « مكبلا ، يبصق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد » .

لقد شاخت المدينة ، وكثرت نفاياتها ، وهي تعرض النفايات في وضح النهار (عندما تعرت) . أما حين يغطيها المساء فهي تتأوه مبتسمة ، وتشرق « عيونها السوداء بالطيبة والصفاء » . ولقد أشرت إلى أن هذه اللمحة لا يسند « إيجابيتها » أي سند من السياق الشعري ، وأقول هنا إنها لذلك لا تشير إلى أي نوع من أنواع التحول في مستقبل المدينة ، يشهد لذلك أن الانسان ، صانع التحولات ، قد هزمت روحه قبل أنْ يهزم جسده ، وأن الوهن الكائن في (سكون المساء ، والصمت ، وشحوب الداء) يجعل تلك البسمة دليل الضعف والتسليم والهزيمة التي لا تسمح بأي قدر من التفاؤ ل :

وعندما تعرت المدينة
رأيت في عيونها الحزينة

(٢٧) المصدر السابق ، جـ٢ ، صفحات ٢٨١ - ٢٨٣ .

مباذل الساسة واللصوص والبياذق
رأيت في عيونها المشانق
تنصب والسجون والمحارق

والحزن والضياع والدخان
رأيت في عيونها : الإنسان
يلصق مثل طابع البريد

في أيما شيء
رأيت الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد

رأيت في عيونها الطفولة اليتيمة
ضائعة تبحث في المزابل

عن عظمة
عن قمر يموت
فوق جثث المنازل

رأيت إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن
وقطع النقود والمداخن
مجللا بالحزن والسواد

مكبلا يبصق في عيونه : الشرطي
واللوطي
والقواد
رأيت في عيونها الحزينة

حدائق الرماد
غارقة في الظل والسكينة

وعندما غطى المساء عريها

وخيم الصمت على بيوتها العمياء
تأوهت وابتسمت رغم شحوب الداء
وأشرقت عيونها السوداء
بالطيبة والصفاء

(٦)

تتحول المدينة في خيال الشاعر إلى جنة موعودة ، وحين يصبح الخيال حقيقة تتحول الجنة إلى جحيم . هذا هو الحال بالنسبة « لشعراء القرى » الذين يحلمون بالمدينة ، وينجذبون إليها على نحو قدري ، شبه مأساوي ، حتى إذا جاؤ وها ، ومارسوا الحياة فيها وجدوها على حد تعبير أحمد حجازي « مدينة بلا قلب » . وليس العيب ـ والحالة هذه ـ في المدينة بالضرورة ، وإنما قد يكمن في الرؤ ية الرومانسية ، أو في نقص التجربة ، أو في عدم القدرة على التكيف الموضوعي ، أو ما شئت . تجيء الغضبة على المدينة سريعة وتلقائية ومباشرة في أوائل تجربة فاروق شوشة الشعرية ، وأوائل عهده بالمدينة الكبيرة ، وفي هذه المرحلة تحتل التجربة العاطفية مكانا بارزا في العمل ، من شأنه أن ينهض « بالربط والتجميع » في علاقة الشاعر بالمدينة . وهذا هو معنى أن تأتي تلك العلاقة ضمن قصة حب يائسة لمشاعر عاطفية حادة ، وهو كذلك وراء ذلك النوع من الغضب الجامح الذي يجتاح قصيدة « ضاع في الزحام »[٢٨] التي تمضي ـ من خلال عنصر بشري يشار إليه « بلازمة » متكررة هي « صديقتي » ـ مصورة مشاعر الخيبة والرفض حتى تستقر عند صورة المدينة ، فتعقد مقارنة غامضة الملامح بين خيالات الحلم وحقائق الواقع ، مرتبة في ذلك نتائج عاطفية غاضبة على خيالات ، بل على أوهام . وتبرز المدينة بصفتها مركز التحول وعنصر الربط في القصيدة . لقد تهاوت العروش العاطفية لأن فعالية المدينة تدور « دورة معاكسة » لفعالية القرية ، وبالتالي يدور ما جرى من قبل على محور الخيال « دورة معاكسة » لما يجري على محور الواقع ، أو لنقل : إن القصور التي بنيت من قبل على أساس وهمي تنهار الآن على أساس مادي . ولا تصل القصيدة إلى أية « محاجة شعرية » وراء هذه « الثنائية » المباشرة ، ثنائية القرية والمدينة ، فيوضع النقاء والاخلاص في جانب ، والتلوث والتنكر في الجانب الآخر :

صديقتي كان لنا ألف خيال
في قريتي الصغيرة
وألف توق وارف الظلال
إلى المدينة الكبيرة

. . . .

وكم حلمنا بالعجائب الطوال
واتسعت أحداقنا لكل ما قيل وما يقال
عن هذه المدينة الكبيرة
مدينة النساء والعبيد والحشم
مدينة الكبار والقلاع والقمم
مدينة بلا ألم
مدينة بلا سأم

. . . .

(٢٨) فاروق شوشة . ديوان : لؤلؤة في القلب(الأعمال الكاملة) ، المطبعة العالمية ، القاهرة ، جـ ١ ، ص ٣٢٥ وما بعدها .

وفي مدينتي الكبيرة
عرفت يا صديقتي معنى السأم
معنى الضياع
وذقت يا صديقتي شوك القمم
شوك القلاع
وغبت يا صديقتي مع الظلم
ولا شعاع

ومع تطور رؤية فاروق شوشه الشعرية تظل المدينة شاغلة حيزا كبيرا من اهتماماته ، ولكن صورتها تتغير ، بتغير أسلوب النظر إليها ، في حين يبقى معناها الرمزي قائما دون كبير تغير . هنا لا تخاطب المدينة على نحو مباشر كما كان عليه الحال في قصيدة « ضاع في الزحام » ، وإنما من خلال إشارات « ولوازم » مرشحة مثل « الدروب الممتدة المدهشة ، والميادين ، والأمكنة الفاسدة » ، وهذه الاشارات واللوازم توسع من دائرة الدلالة ، ليصبح معنى المدينة رمزا إشاريا متعدد الاحتمالات ، فهو « المركب » في مقابل « البسيط » ، وهو « الموضوع المفتعل » في مقابل « الطبيعي التلقائي » ، وهو « الانتماء والمعتقد » في مقابل غيابهما ، وهو احتمالات أخرى يسمح بها السياق .

تبدأ قصيدة « الدائرة المحكمة »[٢٩] بداية شبه صوفية يحكمها عنصران هما « المنجذب » و « المنجذب إليه » ، ويحكمها كذلك معجم شعري يساعد على شيوع الاحساس بذلك الجو الروحي ، فثمة الوعود ، والضوء (البرق) والري (انهمار السواقي) في جانب ، وثمة العري ، والوحشة ، والحيرة في الجانب الآخر . وتلك هي « الطريق » ذات المتاعب والأشواك ، وهي طريق تدعم ـ في نهاية الحركة الأولى من القصيدة ـ بمزيد من المعجم الشعري الصوفي (الانغماس في الرحاب ، واللواذ بالباب ، والسياحة في الدروب الممتدة المدهشة) . ويفتح هذا المعجم الباب لقراءة أرحب دلالة يمكن أن نفهم فيها المجيء على أنه رمز الميلاد ، والضوء (دائرة البرق) على أنه رمز الحياة في حين نفهم الماء المنهمر من السواقي على أنه أصل الحياة ، أما العري والعزلة والوحشة فهي لوازم الحياة ، فالإنسان يجيء الى الدنيا وحيدا ثم يحمل أوزاره على كتفيه ، ثم تتدرج تجربته في الحياة (كما يؤدي المقطع الأول الذي يختتم بما يشير إلى هذا التدرج) تدرجا مشمولا بالحيرة والتيه . وتعدد احتمالات الدلالة على هذا النحو هو ما أشرت إليه من قبل من أن عدم التصريح باسم المدينة هو الذي يفتح الباب لمرونة المعنى :

أجيئك
مزدحما بالوعود ،
مضيئا كدائرة البرق ،
منتظرا لانهمار السواقي ،
ألاصق عريي بجدران عزلتك الموحشه

(٢٩) ديوان : الدائرة المحكمة . نشر مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٧ ـ ٢٢ .

تلوح للعابرين الحيارى
أن انغسموا في رحابي
ولوذوا ببابي
. وسيحوا ، دروبي ممتدة مدهشة

وتأتي نتيجة الاحتكاك بالمدينة (الرمز) سريعة جدا ، فما نكاد نتجه إلى الحركة الثانية من القصيدة حتى نواجه بهذه النتيجة ، ويا لها من نتيجة فادحة ! إنها ليست أقل من « انشطار » الشاعر شطرين تنشأ بينهما معركة غريبة . وتكون نتيجة هذه المعركة تقهقر الشاعر ، وانكساره ، وهزيمته ، وكل ذلك يتم في مرحلة مبكرة نسبيا إذا نظرنا إلى القصيدة كلها . على أن هذا الانكسار البادي ليس نهاية المطاف ، فهذا « الانشطار المتعارك » هو المعادل للدخول في « حميا الحياة » (أو في تجربة العيش في المدينة الرمز) ، وأما الانكسار فهو دليل على ثقل تجربة الحياة إلى أقصى حد . والانتظار - وإن اقترن بالذل - علامة على أن الدائرة لم تحكم بعد ، وأن التجربة لا تزال تحمل إمكانات النمو والاستمرار :

وأنشطر اثنين
بعضي يلاعن يوم قدومي إليك ،
وبعضي يبارك يوم انتسابي إليك ،
وأمضي ،
تلاحقني دمدمات انشطاري
ويصلبني في الميادين جوعي وعاري
وذل انتظاري
وأرجع مختنقا بانكساري

وفي الحركة الثالثة تتجسد الرؤى فتصبح خيولا ، وتحملنا الخيول برمزها التاريخي إلى « السيوف » فتضعنا بذلك - عن طريق التداعي - في قلب الماضي . وتدخل « التقاليد » بذلك مجال التشكيل الشعري في القصيدة ، رافدة الحاضر بركيزة تساعد على توسيع مجال الرؤية ، وتوليد أبعاد دلالية جديدة . لقد « انشطر » الموقف مرة أخرى بين الماضي والحاضر ، فالصفاء والضياء والجمال جميعا إلى جانب الماضي ، والتلوث والظلام والقبح جميعا إلى جانب الحاضر ، والمدينة اتسعت دلالتها لتشمل « الوطن » كله ، والحاضر اتسعت دلالته لتشمل الواقع الماثل والماضي الممتد ، ويحول هذا الموقف لصالح الشاعر ، ففي حين انتهى في نهاية الحركة السابقة متذبذبا على حافة الهزيمة المنكرة ، بدا في هذه الحركة وكأنه يتهيأ « لفعل » جديد :

أجيئك تحملني صهوات الرؤى المعلمه
بكفي سيفك ،
أحمله عن ميامين قبلي
مضوا في هواك ،

وغطوا ثراك
وفاحوا مباخر تمسح بالعطر أحزانك المظلمة
وما زلت شاخصة كالشواهد فوق القبور ،
كوجه الخرائب في ليلة معتمه

وهذا « الفعل » الإيجابي لا يبقى هكذا مجرد إمكانية ، بل يصبح واقعا عمليا في الحركة الثالثة من القصيدة ، وهي حركة تصور الشاعر فعلا في مرحلة العمل . لقد نزل الفارس إلى الميدان ليعيد بناء الحياة على أساس مكين ، مستمدا عدته من الماضي ، ومعتمدا على ركن شديد من الحاضر . ولكنه يتعرض في ذلك لنوعين من العقبات أحدهما متوقع :

عرفت اختلاط المسالك
بلبلة المدلجين
وطعم المرارة في طعنات الجبان

وأما الآخر فهو مفاجأة له . لقد وثق بالمدينة الرمز (الحياة) ثقة تتجلى في قوله : « أطاعن ثبت الجنان - وظهري إليك - أمنت فجاءات هذا الزمان » ، ولكن الأمر تكشف عن وجه المدينة القبيح ، وهو الوجه الذي يتجلى للشرنوبي والبياتي (مع اختلاف في زاوية النظر) .

حين تكشف المدينة عن وجهها القبيح ، ويزول قناعها المزيف ، ينقشع الوهم ، ويسود الغضب . ولكن هل هو منصب على الموضوع الخادع أو النفس المخدوعة ؟ أيًا ما كان الأمر فنبرة الهجاء ترتفع باطراد في القصيدة ، وهي تدور حول محورين هما الإحباط الدائم للإصلاح بإخراس صوت المصلحين ، ثم تكبيل الحرية (ويمكن أن نقول بالطبع إن هذين المحورين هما عند التأمل محور واحد) . ونبرة هجاء المدينة تصاحب هنا - وهذا شيء معتاد - بامتياز الشاعر ، وتنكّر الواقع له ، لأنه المتنبيء (الذي لا كرامة له في وطنه) :

وها أنت ،
عارية تسترين البقايا
تكشف وجهك لي
وتساقط جلدك ،
هذا الخبيء وراء مدى الأقنعه
وجدتك راجمة الأنبياء
ومخرسة الألسنة
وجدتك عاتية القهر ،
شامخة العهر
فاسدة الأمكنة

لقد كان « الكشف » كاملا ، وانقشاع الوهم نهائيا لذا لم يبق سوى رد فعل أخير في القصيدة . وهو يتم في حركة ذات مستويين ، أحدهما متحرك وهو « الهروب » ـ أو بعبارة أدق محاولة الهروب ـ إلى الماضي . وقد هيأت القصيدة ببنيتها السابقة الجو لأن يكون هذا الهروب إلى الماضي وحده ، وذلك حين أبرزت الحس التاريخي البطولي دون سواه . على أن هذا الهروب إلى الماضي ذاته يبدو غير يقيني ، ويأتي عدم اليقين هذا من عبارات مثل « وارتد » (دون مرجع للارتداد) ومثل الحيرة الماثلة في عبارة « أين المفر ؟ » ، ولكنه على كل حال يضع نقاء الماضي في مواجهة الحاضر (المليء بالشوائب) :

وارتد ،
أين المفر
وأين براءة حلم تقصف
خطو توقف
عمر تجاعيده مبهمه

أما المستوى الآخر فهو مستوى ساكن يعبر عن وضع أسوأ حتى من وضع الهروب ، وهو وضع « الفخ » أو « المصيدة » أو « الدائرة المحكمة » . تلك الحالة المتجمدة التي تشير إلى وضع يتجاوز حد « انقشاع الوهم » وخيبة الأمل . لكأن الإحباط الذي تقدمه المدينة أنواع ، وأبشعها هذا النوع الذي يجد الشاعر فيه نفسه وقد وقع في أسر « الدائرة المحكمة » ، لا يستطيع الفكاك منها ، ولا يستطيع استيعابها ، فضلا عن تغييرها . وهذا هو معنى اللحد العميق القرار الذي « أعدته » له المدينة في نهاية المطاف :

وأسقط ،
تتسعين فما لازدرادي
ولحدا عميق القرار ،
وفخا ،
ودائرة محكمه

(٧)

تصطدم « براءة الحلم » التي يأتي بها الشاعر إلى المدينة ـ دائما ـ بجهامة الواقع ، وانقشاع الوهم ، ولكن هزيمة الشاعر ليست دائما مطلقة أو نهائية ، فهو أحيانا ينجح في تحقيق « موقع قدم » في عالمه الجديد ، فيبدو غازيا منتصرا ، ولو على نحو مؤقت . في قصيدته « إلى أبي من عواصم الموت »[٣٠] يدخل فولاذ الأنور عالم المدينة بسطر شعري تمهيدي طويل ، يكون فيه الأب « رمزا مزدوجا » للأمس الذي يشرق بطمأنينة الغد ، في حين تكون المدينة خط البداية في رحلة من رحلات الضياع المؤقت . هنا يبدو الماضي ثابتا (رمز البقاء) والحاضر متغيرا (رمز الضياع) ، ويكون معنى هذا

(٣٠) فولاذ عبد الله الأنور . ديوان : شارات المجد المنطفئة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١١ ـ ١٦ ، وانظر قراءتي النقدية التحليلية للديوان المنشورة بمجلة « العربي » الكويتية ، ديسمبر ، ١٩٨٧ ، ص ١٦ ـ ١٢٠ .

أن الغد يمكن أن ينهض على أساس الأمس ، أما الحاضر الذي لا جذور له في الماضي فلا مستَقبل له . والإحساس بالضياع على كل حال هو الذي يولد كل تلك المشاعر في ذلك السطر الشعري الطويل :

سيدي ،
هو آخر خطوي على الأرض ،
أعرف أن الزمان يمر ،
وأنك تولد في كل يوم ،
وأني أموتُ ،
وأنك تشرق بين صحارى المشيب
وأغرب بين حقول الشباب ،
وتمضي يباركك العمر ،
أبقى يحنطني العنكبوت ،
وأنك تمتلك الغد ،
والغد من مهجتي يتسرب ،
والأمنيات تفوت ،
وأنك كل الهداية ،
أني بعض الظلالة ،
أنك حزن (المحطات) إذ تترقب ،
أني طيش (القطارات) ،
إذ أتغرب يا سيدي وأضيع .

ولم يكن اكتشاف زيف المدينة هو المعضلة ، ولكن المعضلة أصبحت استحالة الفكاك من أسر المدينة ، ومن ثم حتمية « اللارجوع » ، وتلك هي القضية التي يحاول فولاذ الأنور أن يصنع منها شيئا . لقد ظهرت المدينة على حقيقتها مخيبة كل الآمال ، ولكن ـ ويا للغرابة ! ـ ظهر متزامنا مع خيبة الأمل شعور مؤكد باستحالة الدوران على الأعقاب . ولكن هذا الشعور المؤكد يبقى في هذه المرحلة متوازيا مع الشعور بالضياع ، فلا يتطور إلى أي فعل إيجابي :

مدن من صقيع ،
شدني زيفها أول الأمر ،
حتى توهمت أني ،
سأجمع دفء الطموحات منها ،
وأرجع بالوعد ،
هل تعلم الآن ألا رجوع ؟

هذه مدن الفقد ،
داخلها لا خروج له ،
إنه ضائع في هياكلها ،
ميت خرب القلب
محترق في الضلوع

واستحالة الرجوع تأخذ في القصيدة صيغا شتى ، بعضها متصل بالتراث الديني (عودة يوسف ليعقوب في مقطع من مقاطع القصيدة) ، وبعضها متصل بنفايات « التقدم » في المدينة (ارتباط الوسامة بالقمع في المدن العصرية) وبعضها متصل بحسابات المدينة التي تقوم على الربح والخسارة ، وهي في الواقع المعنوي خسارة مطلقة (اندراج كل شيء - حتى المشاعر - في سجل التجارة في مقطع آخر من مقاطع القصيدة) . وتتدرج القصيدة - بأسلوبها هذا - نحو تأكيد الضياع ، واستحالة النكوص حتى تصل إلى صياغة « معادل موضوعي » للارتباط الآلي بالجريدة التي تظهر كل يوم بطريقة أوتوماتيكية . على أن ذلك المظهر نفسه هو الذي يسلم في النهاية إلى البعد السياسي المأساوي ، فيتسع مجال الرؤ ية صانعا رمزا مزدوجا للشقاق في مستوى الأفراد ، وفي مستوى الأسر ، وفي مستوى الحكومات :

أنا لا عائد
إنني قد تيقنت في غربتي الأبدية ،
في كل يوم أفك وثاقا ،
لأسقط يا سيدي في وثاق
كل يوم أحن إلى ظل جميزة ،
أو نفير قطار
فتحجزني صفحات الجرائد ،
للطبعات الجديدة ،
من أول الأطلسي ، إلى ربوات العراق .
كل يوم مؤ امرة واتفاق

. . . .

ويبقى عزاؤك في سنوات الجحود
وفي أمسيات الفراق
يا بني لي الله يرأب هذا الشقاق .

وتتجاذب عناصر القرية وعناصر المدينة الشد والجذب ، ومع أن خيبة الأمل القروية تبدو واضحة ، واحتمالات الهزيمة تبدو عالية ، فإن النخلة (رمز القرية العتيد) ستنجح - فيما يبدو - في غزو العالم الجديد . والمقطع التالي من

قصيدة : « سقوط المدينة النحاسية »[٣١] دليل على إيجابية الفعل الشعري في موضوع الغزو القروي للمدينة ، فلأول مرة لا ينكسر العنصر القروي أو يهرب ، ولأول مرة يكون هجاء المدن تهديدا بفتحها لا سقوطا على بابها أو في دروبها :

فلا تفرحي الآن أيتها المدن الحائطية ،
نخلته الآن ، تعلن إقلاعها للميادين ،
تأتي محملة بعبير من الأرض ،
يغرق كل التماثيل ،
لا تفرحي هو آت ،
على منكبيه تراب وعشب وفاس .
هو آت وإن غاب لا يحتويه النعاس .
إنه طالع في سواه على الدرب
يغرس أعشابه في الرخام
ونخلته في البلاد النحاس .

يعد الشاعر لمعركته الفاصلة مع المدينة ، فيبدو الآن في حالة من « الاندماج الحذر » بها . لقد تبدد حلم العودة ، ولكن وضعه الجديد لا يزال قلقا ، ومع ذلك تنمو جذوره في البيئة الجديدة في خفاء . إنه يكتب قصيدة سرية ضد المدينة ، ومع ذلك نرى وشائجه تنمو (وراء أحجار المقطم ، أو على العشب الملامس للمراكب) ، وهي وشائج تزداد قوة بالخطاب المتصل في قصيدة « اشتباك بالمدينة »[٣٢] التي توجه كلية إلى فتاة « مدينة ساحلية » . لقد حلت محل الوشائج القروية القديمة المتمثلة في الرسائل التي لم ترسل إلى الأبوين وشائج جديدة موجهة إلى المدينة هذه المرة :

شقيقتي الصغرى تكاتبني
تلح على إيابي للجنوب ،
نسيت شكل عناقها السنوي لي ،
وهديتي في عيدها ،
ذهبت إلى أذن المراهقة الجموح ،
على سطوح الحي .

وتبرز عناصر المدينة على نحو حاد ، لتعوق ـ على نحو أكيد ـ أحلام العودة ، بل لتمهد للقضاء عليها في نهاية الأمر . ويلاحظ أن العزيمة القروية التي كانت نشطة جدا أول الأمر تحولت ـ في مجرى القصيدة ـ إلى شعور واهن ، فالقرار بالعودة يحبطه أوهى شيء (أسفلت المدينة) :

---

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٩ .

(٣٢) تأمل ـ فيما أعنيه بتقطيع وشائج القرية ، وتغلغل وشائج المدينة ـ كيف أن العناق كان سنوياً ـ أي متباعداً بما فيه الكفاية ـ والآن أصبح أكثر تباعداً (يكاد يكون نسياً منسياً !) .

أخرج في دخان الحانة الزرقاء بريا ،
يقرر أن يعود إلى العشيرة ،
آه كيف أفك عن قدمي
أسفلت المدينة

ويظهر تخبط الشاعر في المدينة واضحا في صورة البحث عن صديق ، والمفارقة الكائنة في عبارة « صديق قاهري » مفارقة غير خافية ، فهي تفضي إلى نوع من « عبثية المحاولة » ، تلك العبثية التي تفضي بدورها إلى إحباط جديد . لكأن العبارة تقول : كيف يمكن أن يكون صديقا من هو قاهريّ أو كيف يمكن للقاهري أن يكون صديقا ؟ ونتيجة المفارقة مضمنة في العبارة الشعرية التي تقول « بالقمع الحضاري المباغت » :

أبحث عن صديق قاهري
كي أشد خناقه عمدا على طرف المدينة ،
ثم أنتزع اعترافا منه ،
بالقمع الحضاري المباغت

ما الذي حدث بعد كل هذا الشد والجذب ، وهذا الصراع غير المتكافىء مع المدينة من أجل غرس النخلة في ميادينها ؟ لقد فقد الشاعر صفاته التي جاء بها بالتدريج ، واكتسب ـ بالتدريج كذلك ـ بعض صفات المدينة . ولقد تسرب سم المدينة إلى دمه الريفي النقي ، وبدا وكأنه « دراكيولا » جديد . لقد أصبح هو ذاته رمزا لشرور المدينة وآفاتها بعد أن كان ضحية لها :

عمي صباحا يا حبيبة ،
وامنحيني بعض معطفك القديم ودثريني ،
خبئيني عن عيونك في الصباح ،
وبارحيني
طالما في حوزتي حبر
ودمع ،
واشتباك بالمدينة فاحذريني .

(٨)

ليست مدينة حامد طاهر مدينة رومانسية ، كمدينة نخيمر أو ناجي أو حتى الشرنوبي ، وهي ليست مدينة « واقعية » بالمعنى الذي نجده في بعض مراحل شعر البياتي ، كما أنها ليست رمز الضياع وفقدان البراءة بالمعنى الذي قد نجده عند حجازي وفاروق شوشه وفولاذ الأنور ، وهي أبعد ما تكون عن أن تكون مدينة الحزن بالمعنى الذي نجده عند صلاح عبد الصبور . إنها مدينة خاصة ، لها سمات من كل ذلك ، ولكن لها بعدا أسطوريا يتأرجح بين الحقيقة

والخيال . ومدينة حامد طاهر هي القاهرة دون سواها . لقد جرب الحياة في مدينة كبرى هي باريس ، ولكن انظر كيف وجدها : براقة ، متعددة الألوان ، مشبعة بالدخان والنبيذ والضوء ، ولكنها ـ وليتنبه كل أحد ـ تخايل عشاقها بشيء توهمهم أنها ستعطيه ، ولكنها ـ وفي اللحظة الحاسمة ـ تفلت من بين أيديهم عائدة إلى استكمال زينتها : البريق ، والألوان ، والنبيذ ، والضوء . وهكذا تدور حياتها . إنها ليست لأحد . إنها ليست فحسب « مدينة بلا قلب » ـ كقاهرة حجازي ـ فقلبها موجود ، ولكنه حجر ! :

باريس مهرجان فتنة ، وتاج مملكه
تخطر كالطاووس . . ألف ريشة ملونه
وحينما يجتمع العشاق حولها
ويصخب المساء بالدخان والنبيذ
تكشف عن ساقين يقطران ضوءا
ترقص حتى الفجر فوق منضده
وعندما يحسبها السمار أنها سترتمى
على ذراع عاشق متيم
تمشى الى المرآة في خفر
وتستعيد وضع شعرها الذى تهدلا
باريس قلبها حجر .[٣٣]

ما الذى يفعله المساء بقاهرة حامد طاهر ؟ إنه يخفيها ليحييها . إنه يوقظ فيها نوعا من الحياة الطبيعية التى تعبر عنها قصيدة « مدينتى في المساء »[٣٤] برموز خاصة لها قوتها في الشعر المعاصر هى رموز الطيور والأطفال والناس عموما ، ثم بأسطورة عميقة في معنى تجدد الحياة و « توالدها » هى أسطورة السندباد وشهرزاد . في الليل ـ إذن ـ يكمن سرّ من أسرار حياة القاهرة . وصحيح أنه يحاط بظلال غير مستحبة من « الخمر والحشيش والآهات والدخان » ، ولكن هذه هى الحياة . في الليل تبدو القاهرة ذاهلة عن كل شيء ، ولكنها في واقع الحال مشغولة بنوع آخر من صنع الحياة ترى هى فيه كل شيء . وتقوم الطيور والأطفال بدور « العنصر الفعال » في مطلع القصيدة في حين تكون النساء بؤرة الفعل الشعري فيما بعد :

أسطورة هو المساء في دروب القاهره
يسقط كالنسر فيخفي ظله المآذن المبعثره
وينحني بكبرياء
فوق حوائط البيوت ، يدخل النوافذ المنتظره
يلف أذرع النساء يرتمى على مقاعد مكسره
يذهب بالأطفال مبعدا محلقا على سحائب مهاجره

(٣٣) ، (٣٤) حامد طاهر . ديوان حامد طاهر . مطابع سجل العرب ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٤ .

تأتي النساء عنصرا من عناصر المطلع ، ويأتي الرجال في صلب القصيدة ومعهم النساء ، وعناصر أخرى أساسية : الخمر والحشيش والدخان ، وعناصر مساعدة : الأقراط والأساور الملتمعة . هذا على حين يلف الجو الأسطورى المنظر كله :

وعندما يعود بالرجال شاربين مجهدين
يدغدغون الأرض في تثاؤب وبطء
ينفث ريح الخمر والحشيش
وتلتقى الآهات بالدخان ،
والعيون بالأقراط والأساور الملتمعه
« يا شهرزاد أمسكي عن الكلام
الليل للمضاجعه
وليأكل الرخ العظيم سندباده
فمالنا وله »

يرد الصباح كل تلك العناصر الفطرية الفعالة الى عناصر أخرى « عصرية » لها نظام مختلف تماما : « بائع الألبان والجرائد » ، وعندئذ تصحو القاهرة لتمارس العيش طبقا لقواعد هذا النظام المختلف :

يسحب هذا الليل ظله عن البيوت
عند صياح بائع الألبان والجرائد
في نغمة معتصره
تفتح عين القاهره

وليست المدينة سوى أهلها ، وليست القاهرة سوى ساكنيها . ويلتقط حامد طاهر أحد سكان قاهرته « العاديين » ـ ناظرا إليه من زاوية تلقائية واقعية بسيطة ـ ويتتبعه نفسيا وجسديا مدة يوم كامل ، مسجلا في ذلك ـ دورة حياة المدينة ، ومشيرا في خلال ذلك الى قيم اجتماعية وإنسانية تتردد في لمحات بين هموم الفرد ، وهموم البيئة ، وهموم الحياة عموما . هذا إنسان من عرض الطريق يقتحم الحياة في المدينة من باب الوظيفة ، وترتبط مشاعره بخيوط عدة ، ولكنها تتجمع كلها في بؤرة « مكثفة » هى رؤيته لمدينته « القاهرة » .

في قصيدة « السابعة دائما »(٣٥) يبدأ إحساس هذا الإنسان العادي بدورة الحياة في المدينة من حيث البداية الطبيعية (بداية النهار) ولكنه يبدأ طبيعيا تلقائيا ـ بل وروتينيا ـ الى أقصى حد . غير أن هذه « البساطة » الظاهرة تتحسس طريقها الى نوع من التعقيد وذلك حين تتشابك عناصر حياة الإنسان الفرد بعناصر حياة الآخرين ، وذلك أولا

(٣٥) اعتمدت في هذا الجزء على المقدمة التي كنت قد كتبتها لديوان « نافذة في جدار الصمت » الذي ظهر منذ سنين ، متضمناً هذه القصيدة لحامد طاهر ، وقصائد أخرى له ، ومتضمناً قصائد لزميليه محمد حماسة وأحمد درويش .

وقبل كل شيء من خلال ما يعرضه عنصر « صناعي » في المدينة ، هو « الجريدة » ، من إشارات مالية وعاطفية . وينتهى المقطع الأول في القصيدة على نحو تختلط فيه القشرة اللاهية بالعمق الجاد فيرهص ذلك بما ستكون عليه حياة المدينة من تعقيد قد يتزيا بزي البساطة ، ومن مأساة قد تتزيا بزي الملهاة :

يدق « المنبه » في السابعه
فأفتح عينىّ من حلم ليل ثقيل
وأسحب من تحت بابى الجريده
فتمسحها نظرة خاطفه
يحدثنى الحظ عن صفقة رابحه
وأنى أوفق في جانب العاطفه
ولكننى أحمد الله حين أشد قميصى فألقاه
لم تتّسخ بعد ياقته الناصعه

وهذه المفارقة التى انتهى بها هذا المقطع هي التي تهيىء الجولتطور الموقف في المقطع الثانى على نحو أكثر مفارقة ، يجعل من هذا الشخص العادي ـ بل التافه ـ (مبلغ أمله ألا يضطر الى تغيير قميصه لاتساخ ياقته) بطلا ، ولكنه بطل من نوع « ساخر » على كل حال . إن بطولته تتجلى في ميدان « حرب » ليس أكثر من « مركبة عامة » ، وإن الانتصار الذى يحرزه في هذه المعركة ليس أكثر من الظفر بمقعد في هذه المركبة . على أنه تنتظرنا في نهاية المقطع مفارقة جديدة هى تخلي « البطل » عن غنيمته طائعا مختارا لجارته الجامعية ، وذلك لقاء ابتسامة ! وهذا المقطع مليء بالتوترات ، وبالمواقف الفرعية المتأزمة من « حشر النفس » في المركبة ، ثم « مدافعة الآخرين » ، ومن « التفكير» الذى يفضي الى « فعل » (أفكر كيف . . أهب بكل اندفاعى) ، ثم « الأنفاس المجهدة » التي يقابلها ما يناقضها (هادئة وادعة) . ومن « شقاء البشر » الذى يقابل بما يناقضه من راحة الجماد المتمثلة في عبارة : (على صدرها تستريح الكتب) . وحين يتطور الموقف على هذا النحو يصبح هذا الشخص العادي ـ بل التافه ـ عملاقا في أعيننا ، فيه من الغرابة والدهشة ما في كثير من الشخصيات المشهورة في الأدب (من مثل أكاكى أكاكيفتش في معطف جوجول ، وستيفن ديدالوس في يوليسيس جيمس جويس) التى تحارب معارك وهمية ، وتخلق لنفسها « محور حياة » حيث لا محور على الحقيقة ، ولا حياة :

أجيء المحطة
أحشر نفسى بين الزحام
أدافع رائحة الواقفين
أفكر كيف تسير بنا المركبة
وحين تلوح أهب بكل اندفاعي منتزعا مقعدا
وبينا أعالج أنفاسي المجهده
أشاهد جارتي الجامعية تصعد

هادئة وادعه
على صدرها تستريح الكتب
وفي شعرها وردة يانعه
أسارع أمنحها مقعدي
لتمنحني بسمة رائعه

ولايزال الموقف يصعد حتى يبلغ مستويات جديدة من « النقد الاجتماعي » ومن التحليل الشعوري لإنسان المدينة . وتبلغ « المأساة اللاهية » لهذا الانسان ذروتها حين يحدث ذلك النوع من الانفصام العميق بين مشاعره وعمل حواسه ، فتبدو كل ناحية في واد ، همومه الحقيقية في جانب ، ومقتضيات وظيفته في جانب . إنه يحيا في اتجاه « معاكس » تماما لاتجاه حياته المهنية ، وهذه هى قمة الاحباط المأساوى الذى يعيش به إنسان المدينة :

وفي « المصنحة »
أعيش بكفي وعيني بين الدفاتر
ليس لهم غير هذا لديّ !
مئات المطارق في الصدر تهوي على كل حلم جميل
ويخنقني أن ديني ثقيل
خطاب أبي عن ضرورة إرسال بعض النقود
حذائي الجديد يؤجل للمرة الرابعه

وحين تنجح القصيدة في وضعنا في هذا الجو المسرف في القتامة تفلت منا خيوطها ـ فجأة ـ الى موقف « ترويحي » مقابل ، يفتح نافذة في جدار اليأس فيؤكد المعنى الغريب لذلك المزيج « المأساوي ـ الملهاوي » الذى يتنقل بنا من حال الى حال ، والذى نسميه ـ أو يسمى لنا « المدينة » (أو لنقل : الحياة !) :

أحبك يا قاهره
أحب شوارعك الواسعه
أحب ميادينك الفاخره
مقاهيك ، نسوتك الفاتنات ،
يضيقن خطواتهن ، ويفهق منهن أغلى العطور
أحبك لكن رأسي يدور

لقد وجد هذا الإنسان المطحون راحته النسبية شعوريا في صورة صنعها خياله لمدينته (القاهرة) ، مدينة الشوارع الواسعة ، والميادين الفاخرة ، والنساء الفاتنات . ونحن نعلم أنه ليس له في الحقيقة من هذه المدينة نصيب ، ولكن حبه لها حب ثابت ، فماذا يعنى التعلل بالوهم سوى أن المدينة تهيىء لنا دائما إحساسا جديدا ، يخرجنا من عنق أزماتنا

الخاصة ، ويساعدنا على الاستمرار في الحياة ، وتلك هى « النعمة في ثوب النقمة » التى تجود بها « المدينة ـ الخيال » على المعذبين من ساكنيها ، أو تجود بها « المدينة ـ الحياة » على المعذبين في الأرض من بني البشر . كأن حامد طاهر يريد أن يقول لنا إنه بوسع الانسان أن يصنع أسطورته اليومية الممتعة الموازية لحياته اليومية القاسية ، وذلك على نحو لا يخطر في التحليل اليومي المادي المنطقى على بال .

على أننا نحس ـ برغم ذلك ـ أن كل « انفراج » في هذه « المدينة ـ الدنيا » إنما هو انفراج مؤقت ، وأنه عما قريب ستجمع العناصر الضاغطة من جديد بمجيء الظلام (الليل) تنعقد سحب الرتابة (تأوي خطاي) على نحو حتمى يتمثل في (الحجرة القابعة) ويسلمنا ذلك الى الضياع (مغامرة ضائعة) ، ويكون نوم يقابل الصحو الذى بدأت به القصيدة ، في حين يقف رمز الزمن (المنبه) موحدا بين طرفي التجربة . لقد انتهت حلقة ضائعة من حياة المدينة ، وعما قريب ستبدأ حلقة أخرى مصيرها للضياع :

مع الليل
تأوى خطاي الى الحجرة القابعه
عشائى خبز وجبن
وبعض الفواكه آكلها قارئا في كتاب عن « الحب »
أو عن « مغامرة ضائعه »
يغالبني النوم ،
تضبط كفي « المنبه »
للساعة السابعه !

(٩)

تحتل المدينة المغصوبة ، والمدينة المحاربة مكانة مرموقة في رؤ ية الشاعر العربي المعاصر ، وتتراوح رؤ يتها بين طرفين ترى في أحدهما وسيلة من وسائل تحريك العواطف الوطنية ، ولكن على نحو خطابي مباشر ، لا يصنع رمزا ، ولا يرسي إحساسا ، في حين ترى في الطرف الآخر صورة فنية ، وبديلا شعريا ، يبقى محفورا في الذاكرة .[٣٦]

في ديوان « أحبك أولا أحبك »[٣٧] تتجسد « قدس » محمود درويش كيانا ذا ثلاثة أبعاد ، بعد مرسوم (نرسم القدس) ، وثان مكتوب (نكتب القدس) ، وثالث منطوق (ونغني القدس) ، وهذا يعنى من حيث المبدأ أن القدس كيان بعيد المنال ، يطال الآن ـ فحسب ـ بعمل من أعمال الخيال ، ومادمنا لا نستطيع أن نعيشها واقعا فلا أقل من أن نحتفظ بها صورة فنية .

(٣٦) من أشهر المدن المغصوبة والمحاربة القدس ، وبور سعيد ، والسويس . وتأتي القدس بطبيعة الحال في المقدمة ، فمحنتها قديمة متجددة ، وجرحها لا يزال غائراً ، تتلوها بور سعيد ، التي اتخذت في الشعر بعداً حماسياً لا يخطئه الانسان . لكن الرمز الشعري ـ في تراث بور سعيد قليل . أما السويس فقد ظفرت بكمّ شعري قليل نسبياً ، ولكن كيفية تناولها في قصيدة أمل دنقل حققت لها ـ عندي ـ مكاناً جديراً بالوقوف لديه في شعر المدينة .

(٣٧) محمود درويش . الأعمال الشعرية الكاملة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ط ثالثة ، ص ٥٥ وما بعدها .

في القدس الصورة المرسومة تنتشر عناصر التكوين على مساحة واسعة ، بعضها لوني (خط داكن الخضرة) ، وبعضها تشكيلي (صليب واقف) ، بعضها مكاني (من خلف القناطر ، وفضاء واسع) وبعضها زمني (تاريخ شاعر) ، بعضها ثابت (إله يتعرى) وبعضها متغير (عصافير تهاجر) ، بعضها محسوس (البرقوق - القناطر) وبعضها مجرد (الدهشة) ، وهذا كله يرمز الى غنى الموصوف بتعدد أوصافه . على أن المسألة ليست في تعدد الأوصاف فحسب ، وإنما في تآلفها ، وانسجام توزيعها على الموصوف . والهدف هو استحضار تلك الصورة « المستحيلة » بأسلوب « مستحيل » يجمع « المتناقضات » التي تصل في أذهاننا حد الغموض والعبث . ومع ذلك نخرج بصورة خيالية شديدة الوقع على النفس . لقد كشف ضياع القدس عورة المحارب بالسلاح (الجندي) كما كشف زيف ماضي المحارب بالكلمة (الشاعر) :

نرسم القدس :
إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة . أشباه
عصافير تهاجر
وصليب واقف في الشارع الخلفي . شيء يشبه
البرقوق والدهشة من خلف القناطر
وفضاء واسع يمتد من عورة جندي الى تاريخ شاعر .

وفي « القدس » المكتوبة توزع عناصر اليأس والاحباط على مساحة واسعة كذلك : (الأمل يكذب ، والثائر يهرب ، والكوكب يغيب) ، وهي مساحة تسع الناس (المغنين والباعة) ، والأمكنة (الأزقة) ، وما بينهما من معان (القبل السابقة) . وهذه الصورة الكتابية تنهض على دعامتين ، إحداهما أسطورية (وطروادة التحقت بالسبايا) والأخرى حسية (الصخرة الناطقة) ، وهما صورتان تعملان معا على إشاعة الجو القاتم ذاته ، ويأتي (الجدار الجديد) ليؤكد كل ذلك ، ولكنه - وهذا مهم - يشتمل على (شوق جديد) ، وإذ يقترن هذا الشوق الجديد بالصاعقة يصبح من المثير انتهاء هذه الصورة المكتوبة بالنار والصاعقة :

نكتب القدس :
عاصمة الأمل الكاذب . الثائر الهارب . الكوكب الغائب
اختلطت في أزقتها الكلمات الغريبة ،
وانفصلت عن شفاه المغنين والباعة القبل
السابقه .
قام فيها جدار جديد لشوق جديد ، وطروادة
التحقت بالسبايا . ولم تقل الصخرة الناطقه
لفظة تثبت العكس . طوبى لمن يجهض النار
في الصاعقه .

وفي القدس المنطوقة تقترن القيمة الانسانية الأولية (الأطفال) بقيمة مضادة لها (السلاسل) ، وإذا كانت الطفولة هى الحرية فالسلاسل هى ما يقيد الحرية . ولكن ماذا عن الانفراج المتفائل الذى نحسه في (ستعودون الى القدس قريبا) ونحسه - على نحو أقل - في (وقريبا تكبرون) ؟ أهو انفراج حقيقى ؟ قد يساعد على هذا الفهم عبارة (وقريبا تحصدون القمح) ، ولكننا نواجه بما يضعف تأثير هذا الاتجاه الدلالي حين يتحول الحصاد الى شيء من ذاكرة الماضي . وعلى كل حال فإن هذه الصورة المتشابكة تمضي صاعدة نحو ذروة يصبح الدمع فيها سنابل ، ثم يفيض المعنى بعد ذلك فيضانا حين تعتمد الدلالة على الإيقاع الغنائي وحده ، فتصبح الصورة الصوتية الغنائية هدفا مقصودا . والغناء غناء ، ولا نحتاج فيه الى الدلالة المعجمية ، وإنما المهم فيه هو الحالة الموسيقية الموقعة التى يجلبها الى آذاننا - ومن ثم الى نفوسنا - هذا الغناء . والصوت الموقع يتدرج بنا من محض التكرار (وقريبا .. وقريبا .. وقريبا) الى تلك الصيغة التى توقعنا في البهجة المطلقة (هللويا .. هللويا) :

ونغنى القدس :
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون الى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي .
قريبا يصبح الدمع سنابل
آه يا أطفال بابل
ستعودون الى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا
وقريبا
وقريبا
هللويا
هللويا !

حين تزايل محمود درويش نبرة الغضب ، ويتفرغ لقالبه الشعري تأتى إليه « المدينة » في إطار جديد ، فيراها - عندئذ - بعين رمزية فاحصة ، نحتاج في الكشف عنها الى تتبع نسيج العمل الشعري ، « وفك الاشتباك » بين خيوط الرمز ، كما نحتاج في الكشف عنها الى مستويات من القراءة لنصل الى قلب هذا العمل . في قصيدة « المدينة المحتلة »[٣٨] لا نواجه شيئا يومىء مباشرة الى مدينة ، وإنما نواجه معادلا حسيا لذلك هو صورة طفلة وأم ، وبينهما تتولد

(٣٨) المصدر السابق ، ص٦٣٣ - ٦٣٥ .

المأساة . ومكونات هذه المأساة كثيرة ، منها المساء الذى يقرن بعنصر آخر يكوّن قلب هذه المأساة وهو الحريق . ونحن نعلم بخبرتنا العادية أن الحريق نار ، وأن النار مضيئة ، ولكننا نعلم أيضا أنها مضيئة لأنها محرقة . وفي معترك هذه العناصر المختلطة تولد القصيدة ، وهو ميلاد إشارى ، يختلط فيه الرمز القريب (احتراق الأم) بالرمز البعيد (ضياع المدينة الأم) :

الطفلة احترقت أمها
أمامها
إحترقت كالمساء

وبعد تلك السطور الافتتاحية ينتقل الرمز في عمله من القريب المحسوس الى البعيد غير المحسوس ، إذ ليس حريقا ماديا ولا شخصيا ذلك الحريق الذى تتولد عنه « الشهادة » :

وعلّموها : ليصير اسمها ـ
في السنة القادمة ـ
سيدة الشهداء

وليست شهادة عادية تلك التى تقترن بالعودة . وصحيح أن العودة مشروطة بشرط ، ولكن ياله من شرط ! إنه ليس أقل من موافقة الأنبياء . في هذا الجو يتسع المعنى ، منتقلا من الخاص الى العام ، ومن المادي الى الروحي :

وسوف تأتى إليها
إذا وافق الأنبياء

وتعود اللازمة لتساعدنا بتكرارها على استحضار الموقف المبدئي من جديد :

الطفلة احترقت أمها
أمامها
احترقت كالمساء

ويتجلى الضياع عميقا وشاملا في صلب القصيدة ، وهذا هو المعادل الرمزي لضياع المدينة . وهو ضياع آيته تبدل الطبائع الأولى للأشياء ، فالطفلة لا تحب القمر ، ولا الدّمى . ويمضى هذا التبدل صاعدا ، فالطفلة تقتل القمر كل مساء . وتنفصم النفس البشرية في صورة تلك « الخيالات » التى تأتى الى الطفلة ، معمقة الاحساس بالضياع وسيادة الظلام (قتل القمر ـ احتلال المدينة) . وتبرز المعالم شيئا فشيئا مقدمة صورة المدينـة من بعيد (البـرتقال وجـذوع الشجر) ، وهى تقدمها من بعيد لأنها « المدينة المحتلة » ، وهى المدينة الأم التى استشهدت فالتحقت بالأنبياء ، ولكنها انتهت « في القبر لا في السماء » ، ولقد زال بذلك كل وهم عنها وكل عزاء :

من يومها ،
لا تحب القمر
ولا الدمى
كلما

جاء المساء صرخت كلها :

أنا قتلت القمر

لأنه قال لى . . قال . . قال :

أمك لا تشبه البرتقال

ولا جذوع الشجر

أمك في القبر

لا في السماء

وتتكرر « اللازمة » من جديد ، مؤكدة أننا قد عدنا من حيث بدأنا ، وأن الضياع الذى اكتملت معالمه باق ومستمر ، على نحو متكرر ثقيل :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالمساء

(١٠)

ترتبط مدينة أمل دنقل بالانسان وبالمستقبل على نحو وثيق . وهى قد تقهره وتطحنه ، وتصيّر صوته صدى ، وتنال من روحه ، فتكون عنصر هدم إنسانى يرمز اليه بالروح المقهورة ، والحكم الفاسد ، والرجولة القومية المسلوبة . حين أسر « المتنبى » (الشاعر) فقد الصوت رسالته بتحوله الى صدى ، وكون صاحبه على وعي بذلك لا يغير من طبيعة الأمور شيئا . يقول أمل دنقل في قصيدة « من مذكرات المتنبى »[٣٩]

أكره لون الخمر في القنينه

لكننى أدمنتها استشفاء

لأننى منذ أتيت هذه المدينه

وصرت في القصور ببغاءا

عرفت فيها الداءا

والمدينة جاحدة ، تنكر الضوء « والتنوير » ، وهى تعلم أنه ليس كصوت الشاعر شعاع ضوء ، وباعث تنوير . لذا فهى توصد أبوابها ، غير مستجيبة لطرقات الشاعر عليها ، وبذلك تقف ـ وهى المدينة ـ ضد المدنية :

كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعى .

كنت لا أحمل إلا قلمى

في يدى خمس مرايا

تعكس الضوء (الذى يسري إليها من دمي)

---

(٣٩) أمل دنقل . ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » ، الأعمال الكاملة : نشر مدبولي ، ص ١٤٧ ، ويقول المتنبي .

يقول لي الطبيب أكلت شيئاً ... وداؤك في شرابك والطعام

وما في طبه أني جواد ... أضر بجسمه طول الجمام

طارقا باب المدينه :
ـ « افتحوا الباب »
فما رد الحرس
ـ « افتحوا الباب . . أنا أطلب ظلا »
قيل : « كلا » .[٤٠]

على أن صورة المدينة تتغير كلية عند أمل دنقل ، وذلك عندما تكون مدينة محاربة . هنا توفر لها المدينة موضوعا شعريا أثيرا ، يفحص فيه تفاصيلها ، ويتغلغل في « فتات حياتها » ، ويواجه المواقف ، ويحلل المشاعر ، ولا يزال يفعل ذلك حتى ينجح في العثور على معادل شعري ملائم . وفي قصيدة : « السويس »[٤١] عمل أمل دنقل من « داخل الموضوع » ، مازجا أحاسيسه الخاصة بحياة المدينة في ماضيها وحاضرها .

تتكون هذه القصيدة من قسمين وخاتمة ، في القسم الأول يشكل الشاعر علاقته السابقة ، وخبرته الماضية ، بالمدينة ، وفي الثاني يصور رؤ يته لحاضرها ، وفي الخاتمة يعقد مقارنة بين إنسان « السويس » وإنسان « القاهرة » ، وهى مقارنة طابعها التباين الساخر كما هو متوقع . وتكون المدينة في ماضيها مستقرة ، شبه صناعية ، والشاعر يقوم بجولة حرة في ذلك الماضي ، فتفيض علينا صورتها في القصيدة فيضانا ، بطعمها ، وروائحتها ، وأحيائها المتميزة ، إذ هى مدينة الدخان ، والمقاهى ، والسكك الحديدية ، والفنادق ، والمصانع ، والسفن العابرة ، والزوارق البخارية . هذا هو ظاهر المدينة وهى تضطرب في حياتها اليومية ، أما عمقها فهو كائن في حياتها الليلية ، في « أوكار البغاء واللصوصية » التى يقدمها لنا الشاعر تقديم خبير بها ، فيعرض لنا بذلك معالم المدينة من داخلها :

عرفت هذه المدينة الدخانيه
مقهى فمقهى شارعا فشارعا
رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصيه !
على مقاعد المحطة الحديديه
نمت على حقائبى في الليلة الأولى
حين وجدت الفندق الليلي مأهولا
وانقشع الضباب في الفجر فكشف البيوت والمصانعا
والسفن التى تسير في القناة كالأوز
والصائدين العائدين في الزوارق البخاريه

وتكون الحركة الثانية من هذا القسم انعطافة حزينة نحو الناس البائسين ـ وهى انعطافة يجيدها أمل دنقل الى أقصى حد ـ فيتدرج بنا من المعالم العامة الى المعالم الخاصة ، أو من الأشياء (عموما) الى البشر (خصوصا) . وهؤلاء

(٤٠) من ديوان « تعليق على ما حدث » (الأعمال الكاملة) ص ١٩٥ .
(٤١) من ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » (المصدر السابق) ص ٩٣ وما بعدها .

العمال هم الذين يؤكدون من جديد طبيعة المدينة « شبه الصناعية » . والشاعر يمزج ـ في تصوير حالهم البائسة ـ بين الشجن المتولد من الصور البصرية : (قطار المحجر العتيق ـ والمناديل الترابية) ، والصور السمعية : (المواويل الحزينة الجنوبية) عاقدا شبها حادا بين المحجر (مكان العمل) ، والكهوف التى يسكنها العمال ، ومرسبا في نفوسنا الإحساس بأن إنسان هذه المدينة شبه الصناعية يتقاذفه كهفان : كهف العمل ، وكهف المسكن . وفي نهاية المقطع يفلت الواقع البائس الى نوع من الحلم المستحيل : (بحار الوهم ، واصطياد أسماك سليمان الخرافية) . لقد كوّن كهفا الانسان « حلقة خاتم » عليه فلجأ الى التعويض الوهمي المتمثل في « حلقة خاتم » من نوع آخر ، هى حلقة خاتم سليمان التى يحلم البائسون بالعثور عليها في بطن الحوت :

رأيت عمال « السماد » يهبطون من قطار المحجر العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابيه
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبيه
ويصبح الشارع دربا ، فزقاقا ، فمضيق
فيدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافيه

تكون الحركة الثالثة في القصيدة عودة لاستيفاء صورة المدينة في حياتها اليومية ، لا بالنظر إليها من بعيد ، وإنما بحكاية حالها من داخلها . هنا ترد هذه العبارة مرة أخرى « عرفت هذه المدينة » ولكن تسقط منها كلمة « الدخانية » ، وهذه الكلمة ـ وإن سقطت ـ يتم التعويض عنها بذكر « الحانات والمشاحنات » (مع دخانها المتسلل) ويطرد الشجن العميق ـ الذى عرفناه هناك في المواويل الجنوبية ـ في صحبة الموسيقار العجوز وتوشيحاته هنا ، في حين يطرد قاع المدينة ـ الذى عرفناه هناك في « أوكار البغاء واللصوصية » في رهن الخاتم وابتياع السجائر المهربة هنا . واسم « هيلانه » بائعة السجائر المهربة يخلع من جديد على المدينة ما اتضح من قبل من جو المدينة « شبه الصناعية » .

يتأرجح الموقف الشعري بين البحر والسماء ، وبين الواقع المادي والصورة الخيالية ، كما تأرجحت حياة العمال من قبل بين كهوف الواقع وصور الوهم . وينتهي الموقف بغلبة الخيال فتكون هذه الصورة المسرفة في الشجن (بكيت حاجتي إلى صديق ـ وفي أثير الشوق كدت أن أصير ذبذبة) :

وفي الكبانون سبحت
واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء !
وسرت فوق الشعب الصخرية المدببة
ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا
وفي سكون الليل في طريق « بور توفيق »
بكيت حاجتي إلى صديق
وفي أثير الشوق : كدت أن أصير ذبذبه

ويصور القسم الثاني من القصيدة المدينة المحاربة المحاصرة ، مركزاً على صلابتها ، وعاقداً ـ في لمحات ـ مقارنة بين حاضرها وماضيها ، وعارضاً ملامحها في أشكال مجسدة للرجال الذين تفتح صدورهم بالرصاص ، والأطفال الذين يسقطون صرعى غارات الطائرات ، قابضة أيديهم على خيوط طائرات من نوع آخر هي طائراتهم الورقية ، ثم البيوت والحدائق وهي في فم الحرائق . وهذا القسم في القصيدة مختصر بالقياس إلى سابقه . على أن المسألة ليست مسألة حيز فحسب ، وإنما المهم أنه مجمل ـ كذلك ـ إجمالاً يطغى على كثير جداً من تفاصيل الملامح المميزة . وكانت النتيجة أن نزعة خطابية بدأت في التسلل إلى هذا القسم ، ثم طغت طغياناً في خاتمة القصيدة :

والآن وهي في ثياب الموت والفداء
تحصرها النيران وهي لا تلين
أذكر مجلس اللاهي على مقاهي « الأربعين »
بين رجالها الذين
يقتسمون صمتها الدامي وخبزها الحزين
ويفتح الرصاص ـ في صدورهم ـ طريقنا إلى البقاء
ويسقط الأطفال في حاراتها
فتقبض الأيدي على خيوط « طائراتها »
وترتخي هامدة في بركة الدماء
وتأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق

وفي المقارنة بين إنسان السويس ـ المدينة ، والقاهرة ـ المدينة يقابل الثبات هناك بالانتظار هنا ، هناك ثبات فعل ، وهنا « ثبات » جمود ، ودليل جموده أنه حين يتحرك ينتج حركات عصبية لا تغني شيئاً (نحشو فمنا ببيضة الإفطار ـ فتسقط الأيدي على الأطباق والملاعق) ، بل ينتج دماراً (أسقط من طوابق القاهرة الشواهق) ، وتعلقاً ـ على طريق الهروب ـ بذكريات الماضي وعناقاً (مجرداً) لمحنة الحاضر :

ونحن ها هنا نعض في لجام الانتظار
نصغي إلى أنبائها ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار !
فتسقط الأيدي على الأطباق والملاعق
أسقط من طوابق القاهرة الشواهق
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في وجوههم والذكريات
أعانق المحنة والثبات

وتلتقي القاهرة ـ المدينة ، والسويس ـ المدينة وجهاً لوجه ، وتفضى المواجهة إلى الغضب والسخرية كما أشرت . لقد قال الشاعر إن الرصاص يفتح في صدور المجاهدين « طريقاً » إلى البقاء ، ولكنه لم يستسغ أن تأكل الحرائق السويس وتظل القاهرة قريرة العين ، فقرة العين هنا تنكر مبدئي لعذاب المدينة الأخرى :

هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينا تظل هذه القاهرة الكبيرة
آمنـــة قريرة
تضيء فيها الواجهات في الحوانيت وترقص النساء
على عظام الشهداء .

قلت إن إهتمام الشاعر بالمدينة اهتمام قديم ، ولكن دخول الموضوع إلى حيز الدراسة أمر حديث . ولم يظفر الموضوع في النقد العربي الحديث بأهمية تذكر ، فهو لا يزال محصوراً في إشارات متناثرة ، وفي حالات نادرة قد يعقد له فصل في كتاب ، كما فعل به الدكتور إحسان عباس مما سبقت الاشارة إليه . ولا يسع الدارس في غيبة تقاليد تناول الموضوع سوى أن يستخدم تقديره الخاص في الاختيار الحر من المادة المتاحة ، وتناولها بطريقة يعتقد في جدواها . ولا أزال أعتقد أن « التحليل النصي » هو طريقنا الصحيح في تناول المادة الأدبية ، وذلك لأسباب كثيرة ليس من أهمها أننا نعاني من الأمية الهجائية والأمية الثقافية ، وأننا بحاجة إلى تقريب النص الإبداعي إلى الناس بغية تحبيبهم فيه ، وزيادة رقعة القراء ، والارتفاع بنوعية القراءة . وإذا كان النقاد قد تنبهوا إلى هذا في آداب تتميز بالحيوية ، وبإقبال القراء عليها ، فمن باب أولى يجب أن نتنبه نحن لذلك في أدب يعزف عنه الناس يوما بعد يوم .

وهناك صعوبة أخرى تواجه الدارس لشعر المدينة في الأدب العربي وهي تتمثل في عدم وضوح « هوية » المدينة العربية ، وذلك أمر له سببه ، فالهجرة اليومية الدائمة بين الريف والحضر جعلت المدينة تفقد بالتدريج هويتها المميزة ، وبعض أحياء المدن الكبرى الآن ليست سوى قرى كبيرة . ومن ناحية أخرى لم تتطور المدن العربية تجارياً وصناعياً في خط مطرد ، لذا لم تتطور مشكلاتها ، أو تطورت في خط لا يسهم في تحديد هويتها .

وقد أشار الدكتور إحسان عباس إلى أن معظم الشعراء الذين تناولوا المدينة في العصر الحديث كانوا نازحين من القرية ، وحين صدمتهم المدينة تشبثوا بقيمهم الريفية . وقد يكون هذا صحيحاً في جانب من الجوانب ، ولكننا ينبغي أن نتجه بدراسة شعر المدينة اتجاهاً يحرره من أن يكون مجرد انعكاس للواقع ، ويكشف عن جانبه الرمزي ، وهذا إنما يكون بالتركيز الشديد على « التحليل النصي » ، والبنية الفنية للقصيدة .

إن الثنائية بين البادية والحاضرة ثنائية قديمة ، ولكن « هوية الحاضرة » هي التي نسعى إلى تحديدها من خلال رؤية الشعراء لمدينتهم . وقد عبر الشعر المعـاصر عن بعض مشكـلات « الحاضـرة » ، وأبدى حيـالها من الخـوف والدهشة ، والغضب ، والحزن ، والوحشة ، وخيبة الأمل ما أبدى ، وحاول أن يحدد مدينته ، بالدفاع عنها في ماضيها وحاضرها أحياناً ، وبإنكارها أحياناً ، وبالوقوع في أسرها ، أو التجول في دروبها أحياناً ، ولكن الطريق أمام الشاعر المعاصر لا يزال طويلاً لكي يصل إلى تحويل المدينة إلى رمز شعري كامل ، يكون بديلاً عن الواقع ، ووعاء فعـالاً « تتزامن » داخله قيم الماضي ، ومعطيات الحاضر ، و « خيالات » المستقبل .

الشاعر والمدينة في العصر الحديث

محمد عبده بدوي

ما يهمنا في هذه الدراسة هو التعرف على المدن التي شغلت الشاعر العربي بوضوح ، وسنحاول أن نضع هذه المدن في دوائر هي :

أ ـ دائرة المدينة العربية .

ب ـ دائرة المدينة الأجنبية .

جـ ـ دائرة المدينة الحلم .

وسيكون الرائد في هذا كله هو المدينة التي فرضت نفسها على الحياة وعلى الشعر ، لعدة أسباب يجيء في مقدمتها : تاريخها ، وصلة الشاعر بها ، ووجودها في دوائر الضوء ، واستمرارها على مساحة طويلة من الاهتمام .

أ ـ دائرة المدينة العربية

١ ـ القاهرة

من الملاحظ أن صوت الشعر بالنسبة للقاهرة بدأ خافتا ، ذلك لأنها لم تقدم شعراء كبارا في مساحة كبيرة من التاريخ ، ثم إن الشعراء المؤكدين لم يقيموا بها إقامة دائمة ، فقد كانوا مجرد زوار على حدِّ ما نعرف من زيارات جميل ، وأبي نواس ، وأبي تمام ، والمتنبي . وحين يجيء العصر الحديث نعرف أن الشعر بدأ على حياء على حد ما نعرف من أصوات حسن العطار ، ورفاعة الطهطاوي ، وعبدالله فكري .. الخ ، ولكن بعد فترة حدث انفجار شعري من خلال اتجاه إحيائي مَثَّله محمود سامي البارودي ، وما يهمنا هو موقف الشاعر من المدينة . وابتداء نعرف أن البارودي لم يشغل بالقاهرة كمدينة كبرى إلا في مرحلة متأخرة ، ذلك لأنَّه شغل أول ما شغل ببعض الأماكن المترفة فيها ، وبالضواحي ، على حد ما نعرف من حديثه المتكرر عن « روضة المقياس » من خلال منظور جمالي في لغة رصينة .

حيث تجـري السفـين مُسْتبقـاتٍ — فـوق نَهْر مثـل اللجـين المـذاب
قـد أحـاطتْ بشـاطئيـه قصـورٌ — مشـرقـاتٌ يَلُحْنَ مثـل القبـاب
مـلعبٌ تسـرح النـواظـر فيـه — بـين أفنـانِ جنّـة وشعـاب

ومثل هذا قاله في حلوان ، وفي الجيزة ، حين كانت تتاح له فرصة الاستمتاع بالترف الذي كان يحيط به ، ونحن نرى أنه كان ممتلئا أساسا بالريف ، وبضيعته بناحية « قرقيرة » بالدقهلية ، ومن هنا كانت نظرته للمدينة متأثرة الى حد كبير بنظراته الى الريف .(١)

وحين شارك مشاركة فعالة في الثورة العرابية لا نرى للقاهرة تأثيرا واضحا في شعره ، ومن المعروف أنها اشتعلت عنده من قبل حين ذهب محاربا في جزيرة أقريطش (كريت) فلم يذكر إلا الجمال الذي رآه هناك . ولكنه حين يُنفى الى جزيرة « سرنديب » تشغله القاهرة ـ وتتداعى مصر من خلالها ـ فيكتب أكثر من قصيدة .

خليـلي ! هذا الشـوق لا شك قـاتلي — فميلا الى «المقياس» ان خفتما فَقْدي
فيـا منـزلا رقـرقت مـاء شبيبـتي — بـأفنـائـه بـين الأراكـة والـرَّنْـد
سـرت سحرا فـاستقبلتك يـدُ الصبـا — بأنفاسهـا ، وانشقّ فجرك بـالحمد(٢)

فاذا وصلنا الى قاهرة الشاعر أحمد شوقي ، نرى أنه يهدينا اليها بمقولته المعروفة « الشعر ابن أبوين : التاريخ والطبيعة » وما يهمنا من هذا هو اهتمامه بالمدينة بحيث تتحول في شعره الى التاريخ والطبيعة . وبخاصة تلك الفترة التي أخلص نفسه فيها للتيار الوطني ، ولكل ما كان يدور داخل مصر ، وبخاصة القاهرة(٣)، ولكن مصر ـ وبخاصة القاهرة ـ لم تشتعل في وجدانه إلا بعد أن نُفي ، فقد كتب عددا من القصائد في الغربة ، وحتى بعد الغربة على نحو ما نعرف من قصيدة « بعد المنفى » التي قال فيها :

ويـا وطني لقيـتـك بعـد يـأس — كـأني قـد لقيتُ بـك الشبـابـا
وكـلّ مسـافـر سيثـوب يـومـا — إذا رُزق السـلامـة والإيـابـا

(١) ديوان البارودي . ضبط وشرح علي الجارم ، محمد شفيق معروف ١/ ٤٠ ، ١٤٢ ، ٢٦ ، ١٨٤ ، وتأمل قوله في ضيعته لتعرف كيف كانت نظراته للمدينة متأثرة بالريف .

حتى وصلتُ إلى جـانب أفْيـح — زاهي النبـات بعيـد أعماق الثرى
.. ملتفّ أفنان الحدائق لو سرتْ — فيهـا السمومُ لشابهتْ ريح الصبـا
لـترابُـه نفس العبـير ، ونَبْتُـه — سرق الحرير ، ومـاؤه فلق الضحى
والـقـطن بـين ملوّز ، ومـنـوّر — كـالغادة ازدانتْ بـأنـواع الحـلى
دَبّتْ بـه روح الحياة ، فلو وَهَتْ — عنه القيودُ من الجداول قد مشى

(٢) نفسه ص ١/ ١٤٧ ، ١٧٥

(٣) الشوقيات ١/ ١١٣ ، ١٣٢ ، ١٨٤ ، ٢٦٦ ، ٢/ ٢٢ ، ٥٤ ، ٦٤ ، ٧٩

وكلنا يذكر قصيدته المشهورة :

اختـلاف النهـار والـليـل يُنسـي ... اذكـرا لي الصبـا وأيـام أنسي ! (٤)

وعلى كل فاذا كان الجانب الريفي غالبا على قاهرة البارودي ، فان شوقي بدأ يركز على الجانب الحضري فيها ، أما خليل مطران فقد أعلن عداءه للمدينة في قصيدة : العزلة في الصحراء خير من العيش في المدينة ، وهي القصيدة التي أولها :

ولّـوا المـديـنـة وجهكم ودعـوني ... أنـا في هـواي وعـزلـتي وجنـوني

ومن الواضح أن جماعة الديوان لم تشغل أساسا بالمدينة والحياة في المدينة ، ذلك لأن أكثر ما شغلهم كان عالمهم النفسي ، فاذا جئنا الى « جماعة أبوللو » وجدنا منهم من يقترب اقترابا حميما من القاهرة في سنوات الحرب الأخيرة ، وذلك حين عاش قصة حب مثيرة كان مسرحها ليل القاهرة على حد ما نعرف من قول ابراهيم ناجي .

كـأنّ عـلى مصـر ظـلامـا معلّقـا ... بـآخر من خـابي المقـاديـر مُـرْبـد
ركـودٌ وإبهـامٌ وصـمـتٌ ووحـشـةٌ ... وقـد لفّهـا الغيبُ المحجّب في بـرد

وهو ينبه المصباح الى البؤساء الذين يتوسدون الأحجار في ليل القاهرة ،والى سيارة محجبّة الأستار ، خافية القَصْد ، والى الحارس النائم ، والشارع المليء بالجوع والكدّ ، وهكذا تصبح المدينة بعد فراق الحبيبة دميمةً وقاسية ، ونراه يلتفت الى الحبيبة ، والى لحظة الفراق ، ومعاناته من ليلين وظُلمَين ، وتتوالى ليالي القاهرة بين الشوق والانتظار وخيبة الآمال ، ومن هنا نراه يقول بأسى :

يـا حبيـبي كـان الـلقـاء غـريبـا ... وافتـرقنا فبـات كـل غـريبـا(٥)

وقريب من هذا الموقف موقفُ « صالح جودت » في عدد من دواوينه ، وإن كانت تجارب صالح جودت يغلب عليها الفرح والنشوة ، وقريب من هذا موقف أحمد رامي منها . . . فاذا جئنا للقاهرة في شعر صلاح عبدالصبور ، نراه قد شغل بها وفيها لإحساسه المضاعف بالغربة والاغتراب ، فهو لم يلتفت الى عراقتها وجمالها ، وإنما التفت الى الجانب القاسي والحزين منها . ففي قصيدة هجم التتار يصور مدينة عريقة مهزومة ، هربت منها النساء ، وأقيم فيها معزل للأسرى وأمام هذا لم يبق إلا الاعتراف بالهزيمة « اعتنقتُ هزيمتي » وهو يذكر في قصيدة « المدينة » كيف خرج يطلب الرزق في المدينة الحزينة ، وكيف لم يجد إلا الإحباط والأحزان تَغْمرُ كل شيء ، فالحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز ، وأقام حكاما طغاة . .

---

(٤) نفسه ٦٤/١ ، ٦٥ ، ٤٤/٢ ، ٤٥ ط المكتبة التجارية الكبرى

(٥) ديوان ابراهيم ناجي . دار العودة : بيروت ، ص٢٥٤ وما بعدها

وهو بإقامته الحزينة في المدينة الحزينة يصور جنازة قريب وصديق له في شوارع المدينة ، ويقدم أغنية للشتاء تقول : إنه قد يموت قبل أن تلحق رجل رجلا ، في زحمة المدينة المنهمرة ، ويقول : أموت لا يعرفني أحد ، أموت لا يبكي أحد ، وحين يبتعد عن القاهرة ثم يعود إليها في قلب الليل لا يفرح ، وإنما يذكر معاناته ، وأنه لن يكون سعيدا بهذا اللقاء .

لقاك يا مدينتي يخلع قلبي ضاغطا ثقيلا
كأنه الشهوة والرهبة والجوع
أهواك رغم أنني أنكرتُ في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود لا مأوى ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك(٦)

أما الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ، فقد كان اصطدامه بالمدينة مدويا ، ذلك لأنه دخلها بلا مؤهلات تتفق مع طموحه وهو في سن العشرين ، ومن ثم رآها مدينة تأكل الغرباء ، وتسدّ الطرق في وجوههم ، ثم إنه كان « يُدَعُّ » دائما فيسلمه الطريق الى الطريق ، ولا يملك الا محبوبة قاسية تُسمَّى الغربة . وهو يصوّر حيرته في المدينة فيسأل عن طريق « السيدة » فيرشده المسئول من غير أن ينظر اليه ، ومن ثم لا يملك إلا أن يجرجر قدميه لأنه كان جائعا بلا نقود ولا أصدقاء ولا من يرثي له ، ولا يملك إلا أن يقارن بين مترف في ذراعه فتاة ، وبين نفسه وفي ذراعه سلّة فيها متاعه ، ولقد كان مفزعا في سيره بينما الناس آمنون حتى حين يمرّ بهم « الترام » كما يقارن بين سيارة مجنحة بينما هو لا يزال يجرجر قدميه ، ولعلها وصلت وهو مازال يقيم المقارنة في نفسه . وحين تتكاثر عليه المشاهد والرُّؤى ، لا يملك إلا أن يشتم المدينة :

يا قاهرة
أيا قبابا متخمات قاعدة
يا مئذنات مُلحدة
يا كافرة

ولقد كان مما روّعه أن الموت سهل جدا في المدينة ، فقد قُتل أمامه طفل ولم يتوقف الناس عند هذا الموت ، فالناس في المدائن الكبرى عدد . جاء ولد . مات ولد ، ثم إنه في قصيدة الموت فجأة يُصوِّر حيرة أمه الريفية لو جاءت للقاهرة بعد إبلاغها نعيه :

(٦) ديوان صلاح عبدالصبور . دار العودة : بيروت ، ص١٤ ، ٣٦ ، ١٩٣ ، ١٩٧ . وتأمل ما جاء في كتاب الأحزان للدكتور ناجي مجيب ص١٨٣ من أنه يوجد في أعماله الحاحٌ على فكرة الموت والتّضحية وإيلام الذات وتقديم القُربان ، ومن ثم كان حديث الشاعر عن مأساة الوجود البشرى ، وتوقفه في أسى عميق عند كلمة وليم بتلر ييتس «الإنسان هو الموت» .

أمي تلك المرأة الريفية الحزينة
كيف تسير وحدها في هذه المدينة
تحمل عنواني !

وهو في الوقت نفسه يشكو نهار المدينة وليلها ، ويأتي لبائع ليمون صغير ضائع ـ كأنه معادل له ـ ثم يرسم صورة للمدينة عند منتصف الليل حيث رحابة الميدان ، والجدران المتراصة ، وكيف أنه في هذا المشهد لا يخرج عن كونه وريقة دارت في الريح ، ثم حطت ، ثم ضاعت في الدروب . وتتوالى الصور في القاهرة بائسة وحزينة ومقهورة ، فهو لا يملك فيها أن يعيش أو يحب ، ذلك لأنها متوحشة ، ومليئة بالعسس ، ولأنه رغم الزِّحام فيها « فهذا الزحام لا أحد » .[٧] ومن كل هذا نعرف أن الشاعر أقام تناقضا حادا بين الريف والمدينة ، وأنه انتهى نفسيا وعقليا الى عالم البراءة والاخضرار الممثل في العالم الريفي .

واذا كان الانتماء الى خضرة الريف هو النغم السائد في الشعر قبل فترة ما يسمى « بالشعر الحر » ، فان الملاحظ بعد ذلك أن الأمر وصل الى حد تشويه وجه المدينة بالحزن الممضّ عند صلاح ، وإدانته بالسلوك الجائر عند أحمد حجازي ، فان الملاحظ أن هذه النغمة قد بدأت تَخْفُتْ ، فهناك من كان يعرف أن المدينة قاسية وعنيدة ، ولكن الأمر لا يصل الى حد التشويه والإدانة ، بل قد يصل الأمر الى حد الإشادة بالمدينة ، وبخاصة حين يكتب لها من غُربة ، أو حين يتهددها خطر على حد ما نعرف مثلا من كمال نشأت في قصيدته « القاهرة » ، فهو يقول :

يا أمنا الكبرياء ويا وردة الجُرح . . يا قاهرة
تسيرين كالملكات اللواتي ينمنّ
بتربتك الطاهرة
لك الله يا أمنا الصابرة
كم ارتجف الدمع حين يقول المذيع « هنا القاهرة »
فتومض في القلب شمس ، وتهمي على دفئها الذاكرة[٨]

وقد نما هذا الاتجاه عند الشعراء الذين جاءوا بعد ذلك ، لولا الأنين الحزين الذي ملأ نهاية عمر « أمل دنقل » بسبب المرض ، والغُربة التي حاصرت بعض الشعراء كمحمد يوسف . . المهم أننا نجد هذه النغمة عند محمد الجيار ، وكيلاني سند ، ومحمد ابراهيم أبو سنة ، وكمال عمار ، وبدر توفيق . . . الخ .

---

(٧) ديوان احمد عبد المعطي حجازي . دار العودة ، ط ١٩٧٣ . ص١١٣ ، ١١٨ ، ١٢٨ ، ١٤٤ ، ١٨٩ مع ملاحظة ان البلد التي خرج منها هي «تلا» وهي على حد تعبير رجاء النقاش في المقدمة «مدينة صغيرة وقرية كبيرة» .

(٨) أحلى أوقات العمر . د . كمال نشأت . ص ٥ ، ٦ ، ٧٤ ـ ٧٦ ـ الهيئة العامة للكتاب ، بل إن هناك من لم يفرق بين القرية والمدينة وجعل حتى المدينة ، والعالم قرية خضراء على نحو ما فعل عبده بدوى في ديوانه الأول «شعبي المنتصر»

والمعروف أن عددا من شعراء العربية قد كتبوا عن القاهرة بعتاب أو بحب ، على نحو ما نعرف من ديوان الرّصافي الذي جاءت فيه قصيدتان ، الأولى بعنوان عتاب على مصر ، والثانية بعنوان التعصب الوطني ، وعلى نحو ما نعرف من قصيدة : عناوين وإعلانات في جريدة عربية لنازك الملائكة ـ وقد ذكرت لي أن المقصود هنا جريدة الأهرام . فهناك الصراعات في العالم ، والأحزان التي تجتاح العالم العربي ، بينما الصحافة لاهية عن هذا كله عام ١٩٧٣ لأنها مشغولة بالاعلانات عن المطاعم والملاهي .

في مطعم الوادي خمورٌ جيّدة
ياسيدي وتَنْتقي من تشتهي : آنسة أو سيدة
والعربي لم يزل يصطاف في العام شهورا أربعة
منهجه هذا الصباح رحلة نهرية أو أشرعة
والأمسية
في مسرح « الأوبيرج » بين رقصة وأغنية
حول الكؤوس المنسية
بين ذراعي بضة مُسْترخية

ولكن نبرة العتاب هذه سرعان ما تختفي ، وذلك حين زارت القاهرة في شهر آب عام ١٩٧٣ وحيتها بقصيدة بعنوان « شمس للقاهرة » ، ثم كانت قصيدة أخرى بعنوان « الماء والبارود » . وقد عرَّفتْ بهذه القصيدة فقالت : من ذكريات حرب رمضان أو أكتوبر سمعتْ الشاعرة أن فرقة من الجيش المصري في سيناء كان أفرادها صائمين ، وحان موعد الإفطار وقد نفد الماء عندهم فراحوا يتضرّعون الى الله ، فجاءت طائرات إسرائيلية وقصفت المعسكر فتفجر الماء من الأرض حيث كانت مواسير المياه اليهودية مدفونة .[9] ويمكن أن نرى مثل هذا الموقف عند نزار قباني حين يكتب عاتبا أو عاشقا . أما فدوى طوقان فتكتب بحب خالص ، ومثلها كثيرٌ من شعراء السودان .

وما أكثر الشعراء العرب ـ المصريين وغير المصريين ـ الذي كتبوا عن مدن مصرية ، فقد كتب عن الاسكندرية مثلا أحمد شوقي ، وخليل مطران ، وعلي محمود طه ، وأحمد حجازي ، وأمل دنقل ، وكتب عن المنصورة ابراهيم ناجي وصالح جودت ، وعبدالمعطي الهمشري ، وكتب عن بورسعيد عدد من الشعراء يجيء في مقدمتهم بدر شاكر السياب . . أما الذي كتب مغاضبا فكان عبدالعزيز المقالح حين غادر القاهرة بطريقة تتنافى ـ على حدّ تعبيره ـ مع أخلاقيات مصر ولا تتناسب مع الحب الكبير الذي يكنّه الشاعر لها ولأبنائها ، فكان أن كتب قصيدته التي عنوانها : « من تداعيات الليلة الأخيرة للمتنبي في مصر » ، ومن قبل كتب لها « رسالة الى عين شمس » و « النَّعْش والخيول الحزينة » و « بطاقة رثاء لجرح ١٩٧٦ » جاء فيها :

---

(٩) انظر ديوان الرصافي . ط المكتبة التجارية :القاهرة . ص١٤٧ ، ١٧١ ، وانظر ديوان للصلاة والثورة . ط دار العلم للملايين : بيروت ، ١٩٧٨ ـ ص ١٢٤ وما بعدها ، ديوان يغيّر البحر ألوانه . ط وزارة الإعلام العراقية . ص ٢٥ وما بعدها

من يقرؤ ني
يسمع صوت صهيل الجرح المَصْلوب
صوت الصوت الباكي
صوت العاصمة المجبولة بالدّم ؟!(١٠)

٢ - بغداد

يمكن القول بأنه كان لبغداد دور واضح في المسيرة الشعرية قديما وحديثا لعدة أسباب يجيء في مقدمتها أن شعبها يحسنُ استقبال الشعر وإرساله ، فهو يقدمه على كل الفنون ، وهو في الوقت نفسه يتمتع بعاطفة جياشة . . وعلى وفرة شعرائه سنحاول التعرف على موقف صفوة منهم من مدينتهم الكبيرة بغداد ، وابتداء سنجد مجموعة من المخاصمين للمدينة . يجيء في مقدمتهم « عبدالغني الجميل » الذي يقول :

علام الإقامة في بلدة ... نعدُّ بها مثل حمر النعم

ولا يقف عند هذا ، وإنما تتردد هذه النغمة في شعره كقوله :

لهفي على بغداد من بلدة ... قد عشش الحبُّ بها ثم طار

وقد ترددت هذه النغمة المخاصمة عند « الغفار الأخرس » ، وعند « ابراهيم أدهم الزهاوي » الذي يقول فيما يقول :

وإنا لفي بلد مُجدب ... إذا جاءه الغيث لم يعشب(١١)

ثم كانت مضاعفة هذه النغمة عند « الرصافي » فقد رأيناه يقسو على بغداد ويعتبرها سجنا ، ومكانا للذل والجور والتعاسة ، ذلك لأن عينيه كانتا لا تُفلتان مشاهد القسوة والدمار بها ، وكأنه كان يتشفى بذكر هذا وتجسيمه فقد كتب عن غريق دجلة ، وعن نُواح دجلة ، وعن سد حربوه حين انكسر وأغرق بغداد .. والملاحظة العامة أنه كان ممتلئا بالغيظ على المدينة ، ومن هنا يتركها غير آسف عليها ، وعلى لسانه كلمة : ويْلٌ لبغداد ، وقصيدته التي يقول فيها :

أيا سائلا عنا ببغداد إننا ... بهائمُ في بغداد أعوزها النبت
خضعنا لحكام تجور ، وقد حلا ... بأفواهها من مالنا مأكل سحت
وللموت خير من حياة تشوبها ... شوائب منها الظلم والذل والمقت!(١٢)

(١٠) عودة وضاح اليمن ص ٣٠٠ ، ٣٠٥ ، ٤٦٧ دار طلاس بسوريا

(١١) مُستلة من مجلة المستنصرية ، ع ٣ بعنوان الأخرس شاعر العروبة في القرن التاسع عشر : . د . عناد اسماعيل الكبيسي ، وديوان ابراهيم أدهم الزهاوي ص ٢٠٢ . تحقيق عبدالله الجبوري .

(١٢) ديوان الرصافي ١/٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٤١٨ ، ٤٨٥ ، ١٦١ - ط ٨ المكتبة التجارية : القاهرة ولك أن تتأمل قوله في قصيدة السجن في بغداد ١/٤٢

عفا رَسْمُ مَغْنَى العزّ منها كما عَفَتْ ... لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد
زُر السجن في بغداد زورة راحم ... لتشهد للأنكاد أنجعَ مَشْهد!

وقصة بغداد مع الشاعر محمد مهدي الجواهري مثيرة ، فقد بدأ يتململ داخلها ، ويقف على ما فيها من جمال حين يصفق الديك ويغرد الصباح ، ولكنه يذكر لنا أنه ينطوي على جراح . وفي الوقت نفسه نراه يظهر إعجابه ـ من خلال قراءته ـ بلص بغداد فهو كما يقول :

كان حلواً ، سَمْحَ العريكة اذ يخـ ... ـطف مالا ، واذ يجُوس ديارا

وحين يدخل مع بغداد في خصام يهجرها الى « براغ » ، ومن براغ يذكر أنه يعيش في عزّة ورفاهية ، ولكن فؤاده يَنِزُّ فيه جرحُ الوطن ، فالصقر فيه طريد الغراب ، والنابغ ضحية للبليد ، ثم يصف بغداد بالعقم ، ويذكر أنها جحدته ، وأن التاريخ لن ينسى لها ذلك :

بَخِلَتْ ان تُفَيِّء الظلَّ منه ... وحَنَتْ فوق كل وغد وغيد

ويستمر به الزمن في الغربة ، فيشعر بالحنين اليها :

حييتُ سفحك عن بعد فحييني ... يادجلة الخير . . ياأم البساتين
يادجلة الخير ، يانبعا أفارقه ... على الكراهة بين الحين والحين
يانازح الدار . . شكوى أمرها عجب ... إن الذي جئت أشكو منه يشكوني

ويعود فيكرر هذه النغمة الشجية في قصيدة غاضبة :

ياغريب الدار لم تكفل له الأوطان دارا
يالبغداد من التاريخ هُزءا واحتقارا
حَلأته . . ومَرَتْ للوغد أخلافا غزارا !

ثم يكتب اليها غاضبا حين يعرف أن صديقه « محمد صالح بحر العلوم » قد أُلقي به في سجن « نقرة السلمان » ثم تكون مصالحة بين بغداد والشاعر ، وتكون عودة له بعد سبع سنوات في الغربة .

ويتكرر منه ومنها الرضى والهجر ، والإقامة والنفي ، وفي كل الحالات لم يكن يكفّ عن قول الشعر . أما الذي رسم لها صوراً جمالية رائعة من خلال التاريخ فقد كان حافظ جميل على حد ما نعرف من ديوانه « اللّهب المقفىّ » .[١٣]

وحين يحسن « بدر شاكر السياب » كتابة القصيدة ، نراه متعاطفا أساسا مع القرية ، ونراه غير مطمئن للمدينة ، فالقرية كانت تمثل عنده أشياء كثيرة يجيء في مقدمتها الإحساس الواضح بالنمو ، والانتصار المستمر للخضرة والنضارة ، ولا شك أنه ربط بين مجيء التشبيب بعد الطلل في القصيدة العربية وبين حاله ، وأحس وهو يحتك بعالم الأساطير ، أن قضية النشور تتغلب على قضية العدم ، فالمعروف أن الحياة في الأساطير لا تنتهي بانتهاء الحياة وانما تجد لها

(١٣) ديوان الجواهري ، ج ٥ . تحقيق ابراهيم السامرائي وآخرين . ص٢٥ ، ٧٦ ، ٨٣ ، ٢٠٠ ، ٢٣٣ ، ٣١١ ، وانظر اللهب المُقَفَّى لحافظ جميل

أكثر من طريق الى العالم الثاني ، كنوع من استمرارية الحياة ، فهناك الرجوع المباشر كرجوع الآلهة والأنبياء ، أو الرجوع بوساطة التقمص . والملاحظ أن هذا كله يعتبر ثمرة لبيئة زراعية يتعادل فيها الإنسان بالنبات وفي الوقت نفسه يعتبر عاملا مشتركا بين الأديان الوثنية وغير الوثنية . وقد دفعت ظروف الشاعر الحياتيّة التي يمكن القول بأنها كانت من الصغر معطوبة الى التمسك بهذا الفهم الذي يرتضيه نفسيا ، ومن ثم نراه محبا للقرية التي سيطرتْ على كل حياته ، ولعل هذا بدوره كان وراء الاهتمام بالأساطير عنده بحيث أصبحت نسيجا حيويا في شعره ، ولم تكن عنده كما كانت عند العقاد والمازني وأبي شادي مجرد سَرْد بنائي ، فقد تحولت عنده الى رمز شفاف وبناء محكم .

المهم أنه احتضن عالم القرية ، واقتنع بالصلة التي تربط الإنسان بالنّبَات ، فلما انتقل الى المدينة ، جزع وشعر بالغربة ، وشعر بأنها لا تعتدي على الأحياء فقط ، ولكنْ على الموتى كذلك ، فقد لفتت نظره مقبرة « أم البروم » التي أصبحت جزءاً من المدينة ، وأن عبث المدينة هو الذي يعتدي على العالم الأخضر .

وأوقدت المدينة نارها في ظلة الموت
تقلع أعين الأموات ، ثم تدس في الحفر
بذُور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمت
لتثمر بالرَّنين من النقود ، وضجة السفر
وقهقهة البغايا والسكارى في ملاهيها
وعصّرت الدفين من النهود بكل أيديها
تمزقهن بالعجلات ، والرقصات ، والزمر
وتركُلهنّ كالأكر(١٤)

من هذا المنطلق رأيناه يقول : بغداد مَبْغى كبير ، بغداد كابوس ، ويرى أنها في حاجة للمطر ليطهرها ، ولينبتها نباتا حسنا ، ورأيناه يستفهم إنكاريا فيقول : أهذه بغداد ؟ أم أنها عامورة ؟ عادت فكان المعاد موتا ، ويقول في أسى ورفض :

وتلتف حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويحرقن « جيكور » في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة !(١٥)

ورؤ ية « نازك الملائكة » للريف والمدينة تبعد كثيرا عن رؤ ية بدر ، ذلك لأنها تبحث عن معنى عميق وراء كل منها ، فمع أنها قامت برحلة للريف ، ورأته لا يبتعد كثيرا عن الجنة ، لأنه يفيء إليه المتعَبُون ، ولأن الطبيعة تمنحُ الدفء

(١٤) انظر بدر شاكر السياب ص٨ وما بعدها ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . وأسطورة الموت والانبعاث . ص ٣٩ لريتا عوض . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ . ص١

(١٥) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة ، ١٩٧١ . ص١٣٠ ، ٤١٤ ، ٤٤٩ ، ٤٧٤ ، ٤٨٩ .

والسكون العذب وينبوع الضوء ، ولأن الجمال فيه أقوى من الموت ، ولكن هذا الفردوس ينقصه الإنسان كما يجب أن يكون الإنسان ، ومن هنا فهي ترفضه :

ضاع في هذه القرى حُلْمي المضفور بالضوء والندى والبرودة
عطش اللحن في شفاهي الى القرى ، الى جنة الرؤى المفقودة

لقد رفضت الريف ، فهل معنى هذا أنها ارتاحتْ الى بغداد ؟ انها تذكر أنها عاشت فيها غماً ويأساً ، فكل شيء يعذبها فيها ، وابتداء من الحصان الذي كان مُلقى على الأرض بينما تنهال عليه السياط ، والفيضان الذي ألم ببغداد عام ١٩٤٦ ، الى الخوف من الموت ، والإحباط في الحب والحياة ، وفشل القضية العربية في العديد من وجوهها ، ومن ثم نراها تهرب من بغداد الحقيقة الى بغداد الحلم ، ولكنها كانت تُلاحق في حلمها من قُوى خفية عبرت عنها في قصيدة الأفعوان . المهم أن الانسان كان مطارداً حتى وهو يختفي من المطاردة ، حتى ولو لاذ « باللّابرنث » وهكذا تكون الحياة في المدينة جحيما . . صحيح أنها كانت تصحو من هذا الكابوس حين فرحت باعلان الجمهورية عام ١٩٥٨ ، وعند إعلان ميثاق الوحدة الثلاثية من القاهرة عام ١٩٦٣ ، ولكن كثيرا من الأحلام التي فرحت بها قد تبخّرت ، ومن ثم كانت هجرتها الى الكويت من عام ١٩٦٩ الى عودتها مع المرض عام ١٩٨٧ ، وعلى لسانها ما قالته من قبل :

عُدْ بي يـازورقـي الـكـلـيـلا فـلـن نـرى الشـاطـىء الجـمـيـلا
عـد بي الى مـعـبـدي ، فـاني سئـمتُ يـازورقـي الـرحـيـلا[16]

والشاعر « عبد الوهاب البياتي » لا يقف عند القرية واخضرارها كما فعل بدر ونازك ، ذلك لأن وقفته الحقيقية كانت عند المدينة . . عند بغداد ، فقد بدأ سعيدا بها ، واعتبرها أغرودة المنتهى ، عروس الأعصر الخالية ، ومن يموت الناس في هواها ـ وهي بعد طفلة ـ فالنّواسي رغم موته تحلم أقدامه بالعودة اليها ، ولكن شيئا فشيئا يتعرّف على واقعها الفعلي . ففي قصيدة « للربيع أعياد » يرى أن أعين الأطفال تبكي ، والربيع يعودُ الحقول بلا فراشات ولا أوْراد ، ويؤكد على أن المدينة بلا أراجيح ولا أعياد ، وأن فيها من يصنع الخمر من دموع الموتى ، ومن دم الأطفال ، وفيها من يصلب الشمس في الساحة الموصدة الأبواب . . ولكنه على الرغم من هذا العذاب الذي تعانيه بغداد لا يفقد الأمل ، فهو يقول :

يا بذرة في ظلمة الجليد والرماد
تدوسها الأرجل في بلادنا
تدوسها الذئاب
تَمَخَّضِي فراشةً ، ووردة ، وغاب

(١٦) ديوان نازك الملائكة . دار العودة ، ١٩٧٩ . ص ٥٤٤ ، ٥١٧ ، ٤٤٥ ، ٥١٨ ، ٥٥٠ ، واللابرنث تيهُ معقد المسالك إذا دخله الانسان لا يملك مغادرته لالتواء طرقه .

وفي « موال بغدادي » يتمنّى لها أمنيات أجمل من الواقع الذي تعيشه ، والذي يدور حول أنها مدينة النجوم والشمس والأطفال والكروم ، فانها في الوقت نفسه مدينة الخوف والهموم ، وتُلجئه الظروف الى الغُربة فتراه يتكلم باسم الغربة أكثر مما يتكلم باسم بغداد ، على أنه لم ينسها ، فقد كان يرسل اليها رسائل تقول : إن هواها بُرح به ، وإنه يحبّ العودة ولكن حراس الحدود يقفون له بالمرصاد . وحين كانت تقول له في الرد على رسائله : لم لا تعود ؟ كان يقول : لم تسأليني ؟ والليالي السود دونك والسدود . وفي ١٤ تموز يقول : إن الشمس تشرق من بغداد ، والأجراس تقرع للأبطال . . ومن ثم يدعو المدينة لليقظة ، ثم انّ الشّاعر الأصيل على حد تعبيره يولد من خلال المعاناة ، وينمو وينضج ببطء معانقاً الواقع والتحولات في تاريخ أمته وشعبه .(١٧)

. . ويقترب من سيرته ومفاهيمه وغربته « سَعْدي يوسف » فهو متجاوز القرية الى المدينة ، وفي المدينة عرف المعاناة والسجن ، ولكنه لم ييأس أبدا ، فهو يقول :

في بغداد أرى السّاحات تسلمني للأزقة
لكنني لم أر في بغداد أزقة
تسلم لي الساحات

وهو يراها وطنا قاسيا ، يستنزف أبناءه ، ومن ثم تحدثه نفسه بالرحيل

يقول المناضل : إنا سنبني المدينة
تقول الحمامة : لكنني في المدينة
تقول المَسِيرة : دربي الى شرفات المدينة

ومن ثم أصبح يراها في الوجوه التي يتوجس منها ، وفي قطار مُغادر يُشتته في أكثر من مكان ، فمرة يوصله للحياة ومرة يوصله للمحاكم ، ولكنه مع ذلك يحسّ أن هناك مسافة ـ لا بد سيقطعها ـ بين الاغتراب ونَخْل الوطن ، ويكون الرّحيل . ولكن على الرّغم من الرحيل كانت تفد بغداد اليه في الغربة حين كان يشرب خمرا مغشوشة ، ويحس بهاجرة مغبرة ، ومع ذلك فهو يراها دائما مجهدة وحزينة ، ولكن حين يأتي الفجر يراها تدور على كل المنازل لتوقظ بنيها ، وتدفعهم دَفْعا ـ بالآلاف ـ ليسيروا الى بغداد ، فهو يصورها دائما في انتظار المدار ، وفي الوقت نفسه يصورها وهي تطارده حين ينتقل من نزل إلى نزل في العالم ، فهو قد كان منكشفا للرصاص الذي يمكن أن يأتيه من وراء الفرات . . وهو لا ينسى صوت المعذبين فيها ، فيقدم أصواتهم في قصيدة رحبة بعنوان « المحكومون » ، والملاحظ أنه ـ كالبياتي ـ لم يكن ينسى أبدا أن يفتح نافذة للأمل في كل جدار .

كمدينة في الفجر وجه مدينتي . كل المنازل
والناس فيها يعرفون من الزهور . . من البذور
أن الحياة تظل رغم الموت أغنية تدور !(١٨)

(١٧) ديوان عبدالوهاب البياتي . دار العودة ، ط ٣ . ص١٦ ، ٣٦٢ ، ٣٧٠ ، ٥١٠ ، ٥٣٦ ، وقضايا الشعر الحديث ، جهاد فاضل . ص ٢١٤ .
(١٨) الأعمال الشعرية . سعدي يوسف . دار الفارابي ، ١٩٧٩ . ص١٢٧ ، ١٤٨ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٦٧ ، ٢٠٥ ، ٢٧٩ .

.. ويسير الشاعر « شاذل طاقة » في نفس الطريق ، فعاله وحواره كان مع بغداد ، وهو يسميها مرة : مدينة العناكب ، ومرة يقول : ومدينتي خم الذباب بها ، وما أكثر ما صور قسوتها عليه حين كان في السجن ، وما أكثر ما كتب لزوجه من السجن قائلا : إن المدينة تحصد النجوم ، وتزرع الغيوم ، وتدفن القمر ، وأنها مدينة الأسوار والسجون ، ومع ذلك فلم ينس الأمل .

وفي غد .. تطهر المدينة

فأشرب الدموع من عينيك

يا حبيبتي الحزينه[١٩]

.. وإذا كان هؤلاء الشعراء قد ظُلموا من المدينة ، وأن الكثير منهم قد جهر لها بالقول ، فان الملاحظ أنه في الفترة الأخيرة ، قد أحاط الشعراء بغداد بالحب ، وغنّوا لها أروع الغناء على نحو ما نعرف من عبد الرزاق عبد الواحد ، وحميد سعيد ، وعبد الأمير الموسوي ، وسامي مهدي ، وعبد الأمير معلة .. الخ ، فهؤلاء جميعا كأنهم ولدوا شعريا في ساحة التحرير على حد تسمية حميد سعيد لإحدى قصائده التي يقول في نهايتها معبرا عن شعراء الطليعة ..

هل أراك عابرا في ساحة التحرير
في يديك الوردة الجديدة ؟
رأيت جيش الفقراء .. كان جيش الفقراء شاهدي
في ساحة التحرير[٢٠]

أما شعراء العربية الذين تغنوا ببغداد ، وفرحوا بها فعددهم لا يكاد يُحصى ، وبخاصة في الفترة التي دخلت فيها الحرب مع إيران والفترة التي أعيدت فيها مهرجانات المربد .

٣ : بيت المقدس

الحديث عن بيت المقدس يؤكد الظاهرة التي تقول إن العرب لا يلتفتون الى مدنهم إلا في مرحلة الغياب ، فاذا أخذنا مثالا على هذا من القديم فانه سيكون البكاء على سقوط غرناطة ، فما أكثر ما قيل عن هذا السقوط ، بل إنها ما

(١٩) المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة . جمع سعد البزاز . منشورات وزارة الاعلام العراقية ، ١٩٧٧ . ص٢١٨ ، ٢٣٩ ، ٢٧٦

(٢٠) قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية . علي جعفر العلاق . وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٧ . ص . ٢١٧ ، ١٨٧ ، ١٥١ ، ٢١١

زالت دَمْعَةً نَوّاحةً حتى الآن في الجفون العربية . أما اذا أخذنا مثالا في العصر الحديث ، فان كل شيء سيشير الى بيت المقدس(٢١) ، فما من شاعرمؤكّد إلا وكانت له الْتفاتة الى هذه المدينة ، فالشعراء المحدثون قد استقطبوا كل المواجع القديمة ، وأدمجوها في مواجعهم الخاصة ، وقد علقوها بصفة خاصة على أحزان بيت المقدس .(٢٢) واذا كنا سنتجاوز الشعر الذي كان هتافا وزعيقاً ، فاننا سنبدأ بأبي سلمى باعتباره الجِذع الذي نَبت عليه الشعراء البارزون الآن ـ على حد تعبير محمود درويش . والملاحظ أن الشاعر يمكن أن يدخل في عالم النبوءة ، ذلك لانه قبل النكبة عام ١٩٤٨ كانت توجد في شعره نغمة حزينة تُنبىء بالغمِّ القادم ، ولكنه بعد النكبة تحول أساسا الى مساندة القضية الفلسطينية ، والدفاع عنها ، وكان أنْ سارت وراءه كتيبة الشعراء . ويجيء في المقدمة صوت فدوى طوقان ، فعلى الرغم من دفاعها عن الوطن بصفة عامة ، وعن مدينتها نابلس ـ بصفة خاصة ـ إلا أنها لم تنس بيت المقدس باعتباره أعلى الرايات في فلسطين ، فقد قالت في قصيدتها « الى السيد المسيح في عيده »

يا سيِّد ، ويا مجد الأكوان

في عيدك تصلب هذا العام . . أفراح القدس

من قلب الويل

يرتفع اليك أنين القدس

رحماك أجز يا سيد عنا هذى الكأس(٢٣)

---

(٢١) بيت المقدس هو الاسم الإسلامي الذي أطلق على المدينة ابتداء من الفتح الأسلامي عام ٦٣٨ م أما اسمها قبل ذلك فقد كان أورشليم ، ثم إلْياء ، ثم صار الاسم المسيحي لها هو القدس ، والملاحظ أن أغلب الشعراء ـ ان لم يكن كلهم ـ قد جاءت في شعرهم كلمة القدس أو أورشليم على نحو ما هو معروف من الشعراء : محمود حسن اسماعيل ، وحسن كامل الصيرفي ، وعمر ابو ريشة ، والقروى ، والأخطل الصغير ، وأبي سلمى ، ونزار قباني ، ومحمود غنيم ، وعلى الجندي ، وعلى هاشم رشيد ، وهارون هاشم رشيد وكمال نشأت . . الخ .

واذا كان الشعراء لم يلتفتوا الى الاسم الإسلامي للمدينة ، فان كلمة القدس قد ألقيت عليها ظلالٌ غير عربية في الخارج ، وقد صورت هذا فدوى طوقان في هذه الحوارية مع أجنبي .

ـ طقس كئيب
وسماؤنا أبدا ضبابيه
ـ من أين؟ أسبانيه؟
ـ كلا . . أنا من الأردن
ـ عفوا من الأردن؟ لا أفهم
ـ أنا من روابي القدس
وطن السنا والشمس
ـ يا . . يا . . عرفت . . . اذن يهوديه
ـ يا طعنة أهوتْ على كبدي
صماء وحشية !

(٢٢) قضايا حول الشعر . . د . عبده بدوي . إصدارات جامعة الكويت ، ١٩٨٦ . ص٢٥٣ ، مع ملاحظة اهتمام الشعر القديم باسترجاع بيت المقدس أيام صلاح الدين ، ومن فرسان هذا المجال ، الحافظ بن عساكر ، على بن الساعاتي ، وابن سناء الملك ، والحسن بن على الجويني ، وعماد الأصفهاني ، ولقد شارك من الأندلس ابن جبير ، فقد كان شعراء الأمس اشتد احتراقا على بيت المقدس من شعراء اليوم !!

(٢٣) نفسه ، ديوان فدوى طوقان . دار العودة ، ١٩٧٨ . ص٤٩٩ .

« ومحمود درويش » ابتداء يقول في مونولوج داخلي إن الطرق تفرُّ منه ، لأن هناك حقيقة تتصل بوطنه . .

ولكن كلما مرَّتْ خطاي على طريق
فرَّتْ الطرقُ البعيدة والقريبة
كلما آخيت عاصمةً رمتني بالحقيقة !

ثم إنه . . . . لا يشغل نفسه بمدينة بعينها ، ذلك لأنه يجمل المدن الفلسطينية كلها في كلمة المدينة ، فيتكلم في قصيدة قاع المدينة عن الموت المفاجيء ، وعن أنه يختصر كل موت عام في موته الخاص . وفي قصيدة يقول إنه يستدعي أشياء كثيرة من المدينة ، ولكن وجهاً بعينه يستعصي على الذاكرة ، ومن هنا يسأل : كيف ضاع ؟ وأنت مفتاح المدينة ، وفي قصيدة يقول إنه حين كان تحت الشبابيك العتيقة إلى مدينة القدس وأخواتها كان يتذكر ولكن كل شيء كان يهرب منه ، فيصرخ .

حنيني اليك اغتراب
ولقياك مَنْفى !

فهو يهرب من الحديث عن بيت المقدس ، وحين يأخذهُ الاستطرادُ في الحديث عنها من خلال التغني بكنيسة القيامة ، أو من خلال قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافتريا » ، يقدمها في صورة لا تليق بجلالها فيقول :

هنا القدس
يا امرأة من حليب البلابل
وما القدس والمدن الضائعه
سوى منبر للخطابه
ومستودع للكآبة
وما القدس الا زجاجة خمر ، وصندوق تبغ(٢٤) ! !

واذا كان محمود درويش لم يشغل قلبه وعقله بهذه المدينة ، مع كثرة ما جاء في شعره من مدن ، فانه يمكن القول بأن كثيرين جاروه في هذا الإهمال ، وفي مقدمة المجارين سميح القاسم ، وتوفيق زياد . ولعل الاستثناء الوحيد كان تلك القصيدة التي لا تأخذ القلب والتي كتبها هارون هاشم رشيد . انه يمكن القول بأنهم شغلوا بالوطن ككل ، ولكن كيف نبرر وقوفهم الحار عند عدد كبير من مدن العالم بحرارة وانبهار وحب ؟ ثم إنهم كان يمكن ان يتعاملوا مع المدينة كرمز ، وأن توضع فيما يسمى بدائرة توظيف التراث لإثراء تجربة من التجارب ، وحزن من الأحزان ، فنحن نعرف كيف أن اليهود من قديم ما كانوا يسأمون من صراخهم في المبكى قائلين : شُلت يميني اذا نسيتك يا أورشليم : ولكن بيت مقدسنا صار ـ فيما صار اليه ـ زجاجة خمر وصندوق تبغ ، وصار صمتا !!

(٢٤) ديوان محمود درويش . دار العودة ط ٦ ، ١٩٧٥ .

ولعل هذا يسوقنا للسؤال الذي يقول : هل هناك شعر مقاومة في الشعر الفلسطيني يمكن أن يحمل كبند قيّة ؟ يجيب على هذا الدكتور « أحمد سليمان الأحمد » فيقول : بأن هذا النوع من الشعر لا يوجد عندنا ، وأننا حين كنا نريد أن نعبر عن هذه الحالة النضالية ، كنا نلجأ الى شعر نيرودا ، وحكمت ، وأيلوار ، وفاتزا روف .[٢٥] وفي الوقت نفسه كنا ننتظر من الشاعرات الفلسطينيات ـ وما أكثرهنَ ـ أن يُدخِلن هذه المدينة في دائرة النُياحة ، وبخاصة حين وقعت بها أكثر من كارثة ، ولكننا لم نسمع هذه النغمة من سلمى الخضراء الجيوسي ، وكلثوم مالك عرابي ، وميّ صايغ ، وليلى علوش ، وسميرة أبو غزالة ، وهيام رمزي ، ومنيرة مصباح .. الخ .[٢٦]

.. لقد كان أغزر ما قيل عن هذه المدينة هو شعر الشعراء العرب من غير الفلسطينيين ، كنازك الملائكة ، ولعل من أروع قصائدها في هذا المجال قصيدة « سَوْسنة اسمها القدس » ، والتي منها .

اذا نحن متنا وحاسبنا الله :
قال : ألم أعطكم موطنا ؟
أما كنت رقرقتُ فيه المياه مرايا ؟
وحلّيته بالكواكب ؟ زينته بالصبايا
وفي ظلمات لياليكمو ، أما قد زرعتُ القمر
فماذا صنعتم به ؟ بالرّوابي ؟ بذاك الجنى
سيسألنا الله يوما ، فماذا نقول ؟
بسوسنة اسمها القدس ، نامت على ساقيه

وما أشجى قصيدة نزار قباني في بيت المقدس

بكيتُ حتى انتهت الدموع
صليت حتى ذابت الشموع

ومثل هذا يمكن أن يقال عن عدد كبير من شعراء العربية كمحمود حسن اسماعيل ، وحسن كامل الصيرفي ، وصالح جودت ، وعلي أحمد باكثير ، ولنتأمل المكانة التي جعلها الأخطل الصغير لبيت المقدس .

يا جهادا صفق المجد له — لبس الغار عليه الأرجوانا
إن جُرحا سال من جبهتها — لثمته بخشوع شفتانا
وأنينا باحت النجوى به — عربيا .. رشفته مقلتانا
يثرب والقدس منذ احتلما — كعبتانا ، وهوى العُرب هوانا !
قم الى الأبطال نلمس جرحهم — لمسة تَسْبَحُ بالطيب يدانا

(٢٥) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد . الدار العربية للكتاب ص ٢٨٤ .
(٢٦) انظر القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية . منشورات كاظمة بالكويت ، هاشم مناع . والأعمال التي نشرت لمن ذكرت أسماؤهم

والى الذي سلسلهُ علي محمود طه لهذه المدينة في قصيدته المشهورة « نداء الفداء » أو « أنشودة الجهاد في حومة فلسطين » ، والتي جاء فيها .

أخـي أيهـا الـعـربي الأبيّ	أرى اليـوم مـوعـدنـا لا الغـدا
أخـي أقـبـل الـشـرق في أمـة	تـرد الـضلال وتحـيـي الهـدى
أخـي إن في الـقـدس أختـا لـنـا	أعـدّ لهـا الـذابـحـون المُـدى

٤ ـ الخرطوم

. . لعله من الممكن القول بأن أحـداً من الشعراء العرب المحدثـين لم يعشق مدينتـه ، كما عشق الشعـراء السودانيون مدينة الخرطوم فهي عند الكلاسيكيين راية ومجد ، وعند الرومانسيين أغنية وحلم . أما الواقعيون فرأوا أنّ لها شخصية متميّزة على الرغم من فقرها ، واختلاف الأجناس فيها ، ورغم الحزن الذي يغشى ـ كـالغبار ـ بعض ملامحها التي لا تبتسم الا بقدر ، بل إن المثقفين السودانيين يرون أحيانا أنهم يتميزون عن المثقفين العرب ، ذلك لأنهم اذا كانوا يشتركون معهم في الثقافات المحلية والعالمية ، فانهم يتميّزون بثقافة إفريقية عريقة لا تقترب بجذورها العميقة في العالم العربي إلا في أرض السودان . وبعبارة موجزة نراهم يهتمون « بالمكان » اهتماما واضحا فشعرهم في هـذا الجانب يشبه الشعر الجاهلي الذي كان البدء الصحيح عنده في القصيدة هو الحديث عن المكان ، وتحديده بوضوح بوضعه بين علامتين كسقط اللِّوى الذي بين الدخول وحومل .(٢٧)

واذا كان الكلاسيكيون قد وقفوا عند الوطن ككل ، أو عند مناطق كبيرة شرقا أو غربا أو شمالا أو جنوبا ، فان الرومانسيين كانت لهم أكثر من وقفه عند « الخرطوم » على وجه الخصوص ، فالتجاني يوسف بشر كانت له خرطومه الخاصة المتكونة عن تصوره المتفرد(٢٨) ، فهي عنده زهرة ، وقصيدة ، وأغنية ، وهي شمس تُفرغ كأس الضوء في بدرها ، وهي مدينة السحر التي تنام فيها حجرات الذهب وتضاء بالفجر وبالنفوس ، وهي كما تضم المواطنين تضم كثيرين من الشاميين واللبنانيين على وجه الخصوص .

وهو لا يقف عند هذا وإنما يتكلم بشاعرية مرهفة عن جزيرة « توتي » التي تقف أمامها ، وقد يتكلم عن مرافق بها كقصيدته « خلوة » .(٢٩) أما الذي أكثر من الحديث عنها تاريخا وجغرافية وعادات ، فقد كان محمد المهدي مجذوب ،

(٢٧) الشعر في السودان . . د . عبده بدوى . الكتاب ٤١ من سلسلة عالم المعرفة بالكويت ـ ص١١٨ . مثل هذا نجده عند محمد سعيد العباسي الذي نجد في شعره تجليات لأكثر من مكان كوادي هور ، وسنار ، والنهور ، وداره الحمراء ، ونجد أكثر من مكان في شعر عبدالله عبدالرحمن وبخاصة مدلى ، وعبدالله البنا وبخاصة «البطانة» ، ثم كان التخصص في الشعر في مدينة واحدة كالخرطوم عند التجاني وكرمة عند مصطفى عبدالكريم ، والأبيّض عند الناصر قريب الله ، والدامر عند عبدالله الطيب ومحمد مهدي المجذوب ، والخرطوم عند محمد المكي ابراهيم ، وقد يتخصص الشاعر في مناطق كبيرة كشرق السودان بالنسبة لصلاح أحمد ابراهيم ، أو الجنوب بالنسبة لمحمد مهدى المجذوب .

(٢٨) التجاني يوسف بشير ـ لوحة وإطار ـ د . أحمد محمد البدوي ص٢٥ ـ ط القاهرة ١٩٨٠ .

(٢٩) ديوان إشراقة ط٣ . التجاني يوسف بشير . ص٢٥ ، ٣٦ ، ٥٧ ـ مطبعة التمدن : الخرطوم .



فقد كتب عنها قصائد كثيرة ، يمكن القول بأنه أعطى عنها صورة خارجية وداخلية ، وأنه لون كل ذلك بمشاعره الخاصة فرحا وحزنا على نحو ما نعرف من دواوينه[٣٠] ، وعلى نحو ما نعرف من تصوير حاله في الخرطوم

هـذي النجـوم عـلى ظلمـائهـا وَدَعٌ	مكـابـر الـوهم بـالإخفـاق يُنْبيني
وكيف يشـرق هـذا الضـوء في درك	في البؤس والفقر والحرمان مسجون
حَيَّيْتُ بنتـا من الأفـرنـج فـارحـة	مـع الصبـاح ، ومـرَّتْ لا تحييـني
أقـواس نخـل عـلى حـرف وسـاقيـه	« أشهى الى النفس من أبواب جيرون »
كنـزي « قـلادة تمـر » عَـدُّهـا مـائـة	معسـولـة كعيـون الْخُـرد الـعـين
« وقـرعـة » حلبـوا فيهـا وأعجبُهـا	رغْـو يـفـورُ عـلى زهـو ينـاديـني
وصـدْح ديـك ينـادي في عـريشتـه	أغـنى لـروحي مـن عـود وتلحـين
ما ضاق « حوش » ولا نفس بها سعة	والعـين تسـرح في استبشـار ليمـون
أبْغضتُ حذلقةَ الخرطوم سوف ترى	يـومـا يجـيء بـجـزَّار وسـكـين

. . والشاعر السوداني لا يطيق البعد عن مدينته ، وحين يتحرك في العالم يتفجر شوقا وحنينا . ويجيء في مقدمة هؤلاء المتفجرين بالعشق للخرطوم « محمد المكي ابراهيم » ، فهو يصور الخرطوم تنتظره في المطار على الرغم من قسوة الجو ، ذلك لأن النسيم يُطيِّب خاطرها ويمسح عن وجنتيها الغبار ، ثم يقول :

شد ما أنت حسناء

كم انت مغرية بالتّهور والاغتلام

عارية وزنجيه

وبعض عربيه

وبعض . . . أقوالي أمام الله[٣١] !

ومحمد الفيتوري حين يتكلم عن المدينة لا تتعين هذه المدينة ، ومن هنا فهي تصلح لان تكون أي مدينة إفريقية ، ولكنها تعيَّنت عنده في قصيدة « رسالة الى الخرطوم » . فعلى الرغم من كونه كان بعيدا عن المدينة ، وبينه وبينها ستارة

---

(٣٠) انظر ديوان نار المجاذيب ـ طبع وزارة الإعلام بالخرطوم ١٩٦٩ والشرافة والهجرة ـ دار التأليف والترجمة والنشر . جامعة الخرطوم ١٩٧٣ ـ البشارة القربان الخروج ـ دار جامعة الخرطوم ١٩٧٦ ـ وقد كان دائما يحب الخروج على مواضعات الخرطوم فكانتْ له أمنيات :

فـليق في الـزنـوج ولي ربـابٌ	تميـلُ لـه خـطاي وتـسـتـقـيم
وفي جـفـوى من خـرزٍ جـزَامٌ	وفي صـدغـيّ من وَدَع نـظـيـم
واجـترع المـريـسـة في الحـوان	وأهـذر لا آلام ولا الـوم
طـليـق لا تـقـيـدني قـريش	بـأحـسـاب الكـرام ولا تمـيـم

(٣١) بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت . دار التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٦ ، ص٧

من مدامع ، وصورة معينة بالفجائع ، وحائط من فوهات المدافع ، الا أنه رأى وأحس أن الموت يمشي عاريا في المدينة ، والشعب الأعزل يسدّ الشوارع ، ويغنّي للشمس أحلى المقاطع ، ويبني الروائع ، ذلك لأن الشعب في ثورة اكتوبر عام ١٩٦٤ ، كان كالأفق في صدره تنام الزوابع ، وينذر بأن شيئا قادما سيأتي .

وحدى أنا الشاهد

كما كتب « الحلم والعجز » متوهما أن سنابك الخيل ستخوض في وجه الخرطوم ، وأن المساء كطائر حزين ينفض ريشه الدّميم في الحديقة ، ثم نراه يكتب عن الأقنعة قبل أن تسقط الخرطوم .

أما أغلب الشعراء السودانيين فيفضلون الحوار مع القرية ، أو مع مدن مجردة يغلب عليها الطابع الأفريقي على حد ما نعرف مثلا من حمزة الملك طنبل ؛ وصلاح أحمد ابراهيم ، ومحمد محمد علي ، ومحي الدين فارس ، وجيلي عبد الرحمن ، وأوضح ما يكون « المكان السوداني » حين يبتعد الشاعر عن الوطن ، ثم يذوب حنينا . ولعل مصطفى عوض الكريم قد وضح هذا وهو يقيم مقارنة بين المكان في لندن والمكان في السودان .

رعىَ الله قَوْمي النّازحين « بكرمة » ... وَحَيَّاهم عَنّي النسيمُ المعطرُ
فهيهات « وادٍ لندني أحلّه » ... وواد بأدْنى « كرمة » أتذكر
لقد كان لي وادٍ ظليل ، ومرتع ... جميل ، ووادٍ دُون نُعْماهُ عبقر
فهل أجلسنْ تحت النخيل يظلني ... من السّعف المسحور فينانُ أخضر ؟
فلو كنت في عليا الجنان منعما ... تُنَادِمُني حور كواعب ضمر
لقلت : أربّ العرش عُذْبي لكرمةٍ ... منى النفس فيها والنعيمُ المقدر

ومثل هذا نجده عند محي الدين صابر ، ومحمد الواثق ، ومصفى سند ، وتيراب الشريف .[٣٢]

٥ ـ بيروت :

ابتداء يمكن القول بأن بيروت كانت مدينة مشاعة للشعراء الذين ينتمون اليها ، والشعراء الذين هاجروا عنها الى المهاجر ، والشعراء الذين كانوا يعتبرونها مدينة للثقافة ، وواحة للجمال والهدوء والمتعة .

ومن قديم لاحظ الشعراء جمالها وروعتها فكتبوا عنها كلا ما مجردا لا يحدد لنا قسماتها خارجيا وداخليا ، ولكن شيئا فشيئا اختلط الحديث عنها بلبنان ككل كما نعرف من شعر خليل مطران ، وبعالم القرية على وجه الخصوص ، على نحو ما نعرف من الأخطل الصغير الذى يدعو بصراحة الى الابتعاد عن المدينة الى القرية .

(٣٢) ديوان محمد الفيتوري ، ط ٣ . دار العودة ص ٢٥٦ . والشعر في السودان ص ١٨٠ ولعل الاستثناء الوحيد على عشق الخرطوم كان هو ديوان «أم درمان تحتضر» ص ١٠ وما وراءها . ط بيروت ـ محمد الواثق .

عـودوا الى تـلك القـرى فـلقـد سلختكم عـن قـلبـهـا المـدنْ
الـذكـريـات عـلى مقـادسهـا الأم والأخـوات والسـكـن

ولكن حين كانت تنزل نازلة بالمدينة ، كانت تلهج باسمها الألسنة .

بيروت . هل ذرفت عيونك دمعة إلا ترشفها فؤادي المُغْرَمُ
أنا من ثراك فهل أضِنُّ بأدمعي في حالتيك ، ومن سمائك أُلهم
كم ليلة عذراء جاذبها الهوى أنا والعنادل والربى والأنجم

والملاحظ أنه تكلم عن زحلة ، وضهور الشوير . . الخ ، ولكنه لم يقف وقفة خاصة عند بيروت ، فما كان يهمه هو الحديث عن لبنان ، وهو يلقي عليه صورة قروية ، مما يؤكد انتماءه النفسي للقرية لا المدينة ، ولنتأمل قوله

لبنان كم للحسن فيك قصيدة نثرت مباسمها عليك الأنجم
وطن الجميع على خدور رياضه تختال فاطمة ، وتَنْعَمُ مريم
أكماتُه البيضاء تحت سمائه النزر قاء . . أطفال تنامُ وتحلم(٣٣)

ويمكن أن نرى هذا في شعر كثيرين يجيء في مقدمتهم ميخائيل نعيمة . أما الجيل التالى فقد صور بيروت على حقيقتها ، وقدم لنا إيقاعاتها على نفسه ، « فخليل حاوي » مثلا يذكر أن بيروت تُحاصره ، وأنه يحّس فيها بالاختناق ، ذلك لأن الانسان فيها تافه ، وضائع ، وعبد للطواغيت الكبار ، ويقول :

إن في بيروت دُنيا غير دنيا
الكدح ، والموت الرتيب
إن فيها حانة مسحورة
في الدهاليز اللعينه
ومواخير المدينه

ان بيروت لا ترضيه ، ومن هنا ينشد غيرها ، ويهجرها الى « مدينة المستقبل » ، حيث العالم الحقيقي في كمبردج ، فهناك العالم المستقبلي الذى لم يولد بعد ، والمدينة التى تتحول الى صومعة . ولكنه بعد فترة يتمرد عليها لأن أشباح مدينة بيروت ـ حيث أمّه وأبوه وخطيبته ـ تلاحقه ، وهكذا تكون مساحة بيروت ، أو « البدوية السمراء » قد أخذت تنداح داخله ، ولقد كان وراء ذلك أنها لمت غرور نهديها ، ونفضت عن جدائلها حكايات الرّمال . المهم أنه أصبح منسجما معها ، ولكن بعد فترة سيشرب على يديها المرارة .

(٣٣) الهوى والشباب للأخطل الصغير ١٨٤ ـ دار بيروت ، ١٩٨٢ ، شعر الأخطل . دراسة وجمع عبداللطيف شرارة . ص ١٥٦

بيني وبين الباب صحراء من الورد العتيق ، وخلفها
واد من الورق العتيق ، وخلفها
عمر من الورق العتيق

ومع أنه يتحول الى سندباد إلا أنه يحس أن وجهه صار من حجر بين وجوه من حجر ، وفي ضوء هذا يكون إبحاره في « الرحلة الثامنة » الى مدينة ذاته ، فقد تعرّى حتى بلغ بالعري الى جوهر فطرته ، ثم تكون عودته وفي يديه كَنْز من نوع جديد ، فقد عاين إشراقة الانبعاث وتم له اليقين .

عدت اليكم شاعرا في فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحسّ ما في رحم الفصل ،
تراه قبل أن يولد في الفصول !

وهكذا أخصب رحلته بالرّموز والأسطورة والتساؤلات الوجودية ، والركون الى البدوية السمراء ، والى مدينة المستقبل .(٣٤)

والشاعر « يوسف الخال » يقترب من هذا المجال بعيدا عن البدوية السمراء التى يُرمز بها للعروبة ، فهو يرى للبنان عالما خاصا به .

بلاد « هنيبال » قّاد
بنيها يطوف الوهاد لسحق العدا
بلادى ويوم العرب
مددت يمين العطب
الى من عدا

أما « مدينة المستقبل » فيراها في الغرب ، في ضوء ، قوله

شعـــاع الغـرب أين وطـأت سهـلا وأيـن نـزلت في لـبنـان أهـلا(٣٥)

أما صورة مدينة بيروت عند شعراء المهجر ، فالواضح أن المدينة قد اختفت تماما في صورة الوطن ، فالذين سافروا الى المهجر الشمالي ممثلين في الرابطة القلمية كجبران وميخائيل ـ والذين سافروا الى المهجر الجنوبي ـ ممثلين في العصبة الأندلسية كالقروي وشفيق معلوف وتوفيق بربر ـ قد تحولت المدن والقرى التى نزحوا منها الى شيء مهيب اسمه

---

(٣٤) ديوان خليل حاوي . دار العودة ، ١٩٧٩ . ص٢٣ ، ١٧٥ ، ١٨٥
(٣٥) ديوان يوسف الخال . دار العودة ، ص ٧١ وما بعدها

لبنان ، ثم كان اشتراكهم جميعا في الحنين الى الوطن ، والشكوى مما يلاقونه في المهاجر . وهكذا اختفت مدينة بيروت إلا اذا نزلت بها احدى النوازل ، على نحو ما نزل بها أخيرا ، فنراهم يذكرونها على حد ما فعل توفيق بربر في عام ١٩٧٦ ، فقد كتب قصيدتين ، الأولى بعنوان « ويح لبنان » ، والثانية بعنوان « لبنان الدّامي أو فردوس الأوابد » وقد جاء فيها

تبـدّل الحـالُ في لبـنـان وانقـلبت ... فيـه الأمور وساء العيش واضـطربـا

وهكذا يكون الشعر في المهاجر قد عاش محافظا على عروبته ، ولم تتحول فيه نغمات الموّال الى نغمات الجاز .(٣٦)

. . أما الشعراء الذين أحبوا بيروت واعتبروها مدينة للثقافة ، وواحة للجمال فهم كثير ، يجيء في مقدمتهم أحمد شوقى فله في لبنان أكثر من قصيدة ، وحافظ ابراهيم قدم عن بيروت حوارية حين نزلت بها إحدى النكبات ، لعله كان يُجَرِّبُ بها قدراته على الدخول في عالم المسرح ، بالاضافة الى دور حافظ جميل وهلال ناجى . وفي الحقيقة لقد أكثر الشعراء العرب من الحديث عن بيروت وبخاصةٍ الذين أقاموا بها فترة من الزمان ، والذين روعوا بالحروب الأخيرة التى توالت عليها . ولقد كان في مقدمة هؤلاء « نزار قبانى » فقد كتب عنها قصيدة « يأست الدنيا يا بيروت » ، وفي هذه القصيدة أدان الذين عذّبوها بروح قبلية على الرغم من أنها ما كانت إلا الحرية ، وقال إنها نسيت عهد الله وعادت لعصر الوثنية ، وطلب منها أن تترك هذا كله ، وأن تعود كما كانت حقل اللؤلؤ ، وميناء العشق ، وطاووس الماء ، وجوهرة الليل ، وزنبقة البلدان . . وحين يبتعد عنها عامين يكتب لها قصيدة : سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت ، ويؤكد فيها على أنهم شوهوها ، وقصّوا شعرها الطويل ، وأنهم سرقوها منه قبل أن يسرقوها من الآخرين ، ثم يكتب اليها قائلا :

طَمْئِنِينِى عنك . . يا صاحبة الوجه الحزين
كيف حال الشعر ؟
هل بعدك يا بيروت من شعر يُغَنّىٰ

ثم أخيرا يكتب الى « بيروت الأنثى مع الاعتذار » . والقصيدة تدور حول العرب الذين أنزلوا بها الدمار ، والذين هربوا من صحاريهم اليها يطلبون الماء والوجه الجميل . . ومع ذلك دمروا هذا كله .

إن بـيـروت هـى الأنـثـى الـتى ... تمنح الخصبَ ، وتُعطينـا الفصـولا
كـل مـا يـطلبـه لـبنـانُ منكـم ... أن تحبّـوه . . تحبـوه قـليـلا(٣٧)

---

(٣٦) ديوان الرافدين ، توفيق بربر . وزارة الثقافة والاعلام بالعراق ، ١٩٨١ . ص٣٦ ، ٥٤ وصور عربية من المهجر الجنوبي د . أحمد مطلوب ١٥٨ . وزارة الثقافة العراقية ، ١٩٨٦ .

(٣٧) الأعمال السياسية الكاملة ـ ط ٣ دار نزار قباني ، ١٩٨٣ . ص٦٠٣ ، ٦٢٣ ، ٦٢٨

وقد كان من الطبيعي ان يحزن محمد الفيتوري كحزن نزار قباني فهو يعبر عن حزنه على بيروت بقوله

شيء عبر الشارع
جزر غرقى في قاع البحر
حريق في الزمن الضائع
قنديل زيتي مبهوت
في أقصى بيت في بيروت
.. أتألق حينا ، ثم أرنق ، ثم أموت

وهو يراها جنة للأثرياء ، وجحيما للفقراء ، ويراها عالما حافلا بالتناقض ولكنه مع ذلك يُحبّه ، ويستغرق في رؤ ياه ، وينبهر به وبأسراره ، ثم يقول :

بيروت ثَبَّتَتْ قناعها ، ومزّقت قناعي
وها أنا وحدي في ظلامها .. أضيع في ضياعي
أخاف أن تأخذني الغربة من ذراعي
تأبطي ذراعي .. تأبطي ذراعي .[38]

والشاعر « سعدي يوسف » يتحدث عن ضياعه في بيروت ، حتى لكأنه من دُوار البحر مُلقى ، فعيناه مغمضتان ـ في صمت ـ على الحلم الذى ينبع أشجارا وماء في دروب النخل ، حيث الخضرة الزرقاء كالماء ، وحيث الماء كالزّرقة خضرا ، وحيث يوجد بيت يعرفه ، وحيث يعرف في شفيف الليل نافذةً تضيء الياسمين على مساء تستظل به الكواكب ، ومن ثم نراه يصرخ : أيها النهر الذى يحملنى سأمان حتى آخر الدنيا لمن أضرع في ساحات بيروت ؟ لمن أضرع ؟

ومن يمنحنى بين ارتعاشات الذرى غُرْفه
ومن يغرز في ثلج الأسى الشُرفه
ومن يُرْخِى على عينيَّ أهدابي

ولا يبعد عن هذا عبد العزيز المقالح في قصيدته : بيروت .. الليل والرّصاص : تل الزّعتر ، وذلك حين رأى جرحها يتّسع على خارطة الأرض ، وأن جرحها جرح « النخلة » .

والملاحظ أن هذا الهول الذى لاحق الشاعر سعدى يوسف في بيروت ، قد حرّك في ذهنه هولا آخر كان قد عاشه مسجونا في بغداد .[39] أما مظفر النواب فقد أدان في شريط مسجل عليه بعض شعره المتاجرة بالشعارات ، وقد ربط في

(٣٨) ديوان محمد الفيتورى . دار العودة ص٤٠٤ ، ٤٥٦ ، ٤٨٢ ، ٤٨٤

(٣٩) الاعمال الشعرية . سعدي يوسف قصيدة : مرثية الألوية الأربعة عشر ص٣٨٥

قصيدته بين مأساة الحسين ومأساة طفلة تعيش في بيروت ، ذلك لأنه أعلن أنه يمقت من يُشهرون الحسين لغير الوصول الى ثورة ـ مثلما جوهر الأمر فيه ـ

لعلّ الحسين إذا ما رأى طفلة في شوارع بيروت
تَنْهَش في لحمها الشهوات ، وثَمَّ شظايا من القَصف فيها
سينكر مأساته
ـ والجروح على رئتيه تصيح ! ـ

فإذا جئنا لسميح القاسم وجدناه في قصيدة يعرض وجهة نظر فلسطيني يعيش منعّماً في بيروت ، ويغريه بأن يترك الوطن ويحضر لينعم هو الآخر كما ينعم ، ولكنه يرفض هذا الذى يطلب منه ، ويكتب اليه قصيدة ينمّ عنوانها عن رفضه لهذا العالم الذى دُعى إليه ، فالعنوان هو : إليك هناك حيث تموت ، ذلك لأن هذا الصّديق الفلسطيني في بيروت لا يخرج عن كونه زنبقة بلا جِذْر ، وأغنية بلا مطلع ، وعاصفة بلا عمر !

٦ ـ دمشق :

كان من الطبيعى أن يهتم الشعراء بهذه المدينة لعراقتها ، ولدورها الواضح في العصر الحديث في الالتزام القومي الذى كان وراءه عدة أسباب يجيء في مقدمتها قديما الدور الحضاري لأمارة الغساسنة من آل جفنه ، واللّمسة العربية الواضحة لبنى أمية بعد الأسلام ، بالاضافة الى تبنّي بدائل لما كانت تمثله حديثا الدولة العثمانية ، ثم الاستعمار الفرنسى ، ثم تحديات العصر .

ومن الواضح أن دمشق من زمن بعيد كانت تعني الدولة والنظام أكثر مما تعني مدينة يعيش فيها الناس . وإذا كان لم يتح لها في أوائل العصر الحديث وجود مجموعة مؤثرة في مجال الشعر ، فإنه قد أتيح لها مؤخرا وجود عدد من الشعراء الكبار الذين لهم دور واضح في الشعر الحديث . ومع أنهم سوريون أساسا الا أن ظروف الحياة ، والسياسة قد دفعت بهم الى مساحات كبيرة من العالم ، ومن هنا كان لشعرهم بريق خاص على حد ما نعرف من شعر خليل مردم الذى يقول ـ فيما يقول ـ

أدمشق ما للحسن لا يعدوك ... حتى خُصِصْت به بغير شريك

ومن شعر شفيق جبرى الذى يقول ـ فيما يقول ـ

وطنى دمشق ، وما احتويت ظلاله ... يادهر إنك قد أطْلت نزاله

بالاضافة الى عمر أبو ريشه ونزار قبانى ، وعلى حد ما نعرف من عمق شعر على أحمد سعيد (أدونيس)

فالملاحظ أن عمر أبو ريشة لم يشغل نفسه بالمدينة الظاهرة التى اسمها دمشق ، وانما نراه جرّدها ـ بدبلوماسية ـ ليقول كلمات بعينها ، فهو يذكر أنه لا يخفى أساه حين يزور مدينته لأنه غير مُقّدر فيها ، ومع أنه يقول إنه جمّل مدينته ، وغنّاها حتى صارت أغنية ، الا أن هناك حقيقة أخرى عن هذه المدينة تتمثل في أنه يَختبىء من الزوّار السّواح حتى لا يعرفوا هذه الحقيقة التى كان يرضاها لنفسه .

زاروا بـلادى فـاخـتـبـأتُ	« خـشـيـت أن يـدروا مكـانى »

فطاقته الحقيقية لا تظهر الا عند الوقوف على المدن البعيدة عن الوطن كبيروت ، والريو عاصمة البرازيل ، بالاضافة الى كشمير .[٤٠] وكما أن عمر أبو ريشه كان يتخير اللقطات الجمالية ، ويتخصص في تفجير كل طاقته في نهاية كل قصيدة ، فإن نزار قبانى يدخل ذاته في المشهد المصوّر ، ويجعل المدينة إطارا لمحبوبته على نحو ما فعل في أولى قصائد ديوان طفولة نهد ، ثم نراه بعد ذلك قمراً دمشقيا يتجّول في دمشق ، وما وراء دمشق من خلال جُمل ريّانه ، وصُور ملونة كالمرايا .

قـمـرٌ دمشـقـى يـسـافـرُ في دمي	وبـلابـلٌ وسـنـابـلٌ وقـبـاب
ودمشق تعـطى للعروبـة شكلهـا	وبـأرضهـا تتشكـل الأحقـاب[٤١]

فإذا تأملنا في شعر الشعراء العرب من غير السوريين ، نجد أنهم أحبوا دمشق ، ووقفوا الى جانبها في عدد من المواقف الصعبة التى مرت بها ، ويجيء في مقدمتهم أحمد شوقى الذى كتب عنها عددا من القصائد ، وكلنا يذكر مطلع قصيدته التى تقول :

سـلام مـن صـبـا بـردى أرق	ودمـع لا يـكـفـكـف يـا دمـشـق
ولـلحـريـة الحـمـراء بـاب	بكـل يـد مُضـرّجـة يـدق ![٤٢]

وبعد أن غادر الشاعر أبو سلمى بلاده وأقام في دمشق عام ١٩٤٨ ، اعتبر نفسه واحدا من أبنائها ، ذلك لأن صلته بها كانت من قديم موصولة ، فقد كانت دراسته بها . ومن الملاحظ أنه من قديم كان يثق في قدراتها ، فكان في شعره قبل أن يقيم بها إقامة دائمة يذكرها بمأساة الشام ككل ، وبعد الإقامة كان يذكّرها دائما بمأساة فلسطين ، كقوله :

حملت دمشـق رسـالـة العـرب	أمـويـة الأعـطاف والـنـسـب
شـاب الـزمـان عـلى مشـارفهـا	ودمشـق في الـريـعـان لم تـشـب
طـابت مـع الأيـام غُـوْطتـهـا	لـولا الهـوى الـعـربي لم تـطب
أدمـشـق إنـا لاجئـون ألا	يُشجيـك منـظر خـدنـا الـتـرب

(٤٠) ديوان عمر أبو ريشة . دار العودة ، ١٩٧١ . ص ٨١ ، ١٤٧ ، وتأمل وقفته على بيروت وكيف أنه لم ينس عبق التاريخ فيها .

(٤١) الأعمال السياسية الكاملة ، ط ٣ ، ١٩٨٣ . ص ٦٣٤

(٤٢) الشوقيات ٧٤/٢ ، ١٠٠ ، ١٨١ . المكتبة التجارية الكبرى .

والملاحظ ان شعره في دمشق غزير ، فقد تحولت عنده من مدينة الى رمز ، ومن قضية خاصة بها الى قضية خاصة بالعرب ، وبخاصة قضيتهم الكبرى الممثلة في فلسطين .(٤٣)

وكما حلت الإقامة فيها لأبي سلمى ، فقد حلت لبعض الشعراء ، وبخاصة في فترة الوحدة مع مصر ، فنرى « سعدى يوسف » تحلو له الاقامة فترة فيها ، وقد صور لنا في إحدى قصائده وجه المدينة الأزرق ، وأشجارها التي تستطيل وتكبر ، ومنائرها التي من خَزَفٍ مغربي ، بالإضافة الى البَحْر والمصيِّفين . وحين عرف أن بين العراق وبينه « رمل الجزيرة » قال : انتهيتُ ! ، ولكن عين المدينة تطمئنه ، وبخاصة حين يهتدى الى « خان أيوب » الذى سيقيم فيه ، والذى سيجد فيه رفاقا يصنعون القنابل ، ويرسمون على النهر أعمدة الجامع الأموي في شكل جسور ، وأنهم سينسفون كل ما يعوق وصولهم الى الناصرة .

تساءلت حين دخلت المدينة عن خان أيوب ، ما دلني أحد
فالتففتُ ببعضى ، ونمت
.. ولكننى لدمشق المدينة والجرح ، أمنح نار التوحد
مضى زمن كانت المدن العربية فيه ثغورا
لقد جاء زمن المدن المصرفية !
.. تفتح لى خان أيوب
ما دلّنى أحدٌ ، غير أنى دخلت
وبين حديقته والدهاليز أبصرتهم يصنعون القنابل(٤٤)

ومن الذين وقفوا عندها أحمد حجازى ، فقد ذكر سجن المزّة ، وانتزاع اعترافات الشباب ، وهو يلخص القضية التي مازال يقاتل فيها وحده ، معفر الوجه من أجل كوب ماء ـ كأنه الحسين ـ بينما بنو أمية على النهر القريب . وفي حديثه عن دمشق تتداعى المدن العربية وأشياء كثيرة مازالت له في دمشق ، فله في كل بيت صديق ، وفي كل مقهى ذكريات ، كما أنه حيّا نضالها ، وذكر جِلادها في الحرب .(٤٥)

.. وأخيرا فقد لوحظ أن الشعراء من فترة كانوا يتراسلون بمحبة ، وقد كان مِفتاح عملية التّراسل ذكر المدن ، فحين يقول العراقى رضا الشبيبى من قصيدة :

ببغــداد أشتــاق الشــآم وهــا أنــا   الى الكرْخ من بغـداد جَمُّ التشـوق

(٤٣) ديوان أبو سلمى . عبدالكريم الكرمي . دار العودة ط ١ ، ١٩٧٦ . ص ٢٨٤
(٤٤) الأعمال الشعرية . سعدي يوسف . ص٢١٥ - ٢١٨ .
(٤٥) ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي . ص٢٠٠ ، ٣٥٩

يرد عليه شفيق جبرى من نفس البحر والقافية :

أجِنُّ الى بغـداد مـن أرض جِلّق   وأسأل أهل الشام عن كلِّ مُعْرق
مَحَضْتُك يا بغدادُ ودّى على النّوى   وإني إنْ أمحضْ ودادي أصـدق
تفـرَّقتْ الأوطـانُ والأصـل واحـدٌ   فهـل تلتقى الأوطـان بعـد التّفرّق

.. ولكن بمرور الأيام اختفت هذه الظاهرة التى كانت مشعّة في العالم العربى !

ب : دائرة المدينة الأجنبية (الغرب)

١ ـ باريس :

يمكن القول بأن العرب الأول الذين احتكوا بباريس في العصر الحديث لم يقدموا شيئا ذابال الا في مجال النثر ، فما قالوه من شعر كان شذرات ، وكان ركيكاً في الوقت نفسه على حد ما نعرف مما وصلنا من شعر رفاعة رافع الطهطاوى ، وعبد الله فكرى ، وأحمد فارس الشدياق ، وفرنسيس فتح الله مراش . والظاهر أن أثرهم في النثر كان هو الأوضح على حد ما نعرف من مؤلفاتهم : تخليص الأبريز في تلخيص باريز ، وإرشاد الألبا الى محاسن أوربا ، والساق على الساق فيما هو الفارياق ، ورحلة باريس .. بالإضافة الى ما كتبه أحيانا الزعيم مصطفى كامل .

فالذى رادَ هذا الطريق بالكتابة عن باريس باقتدار كان أحمد شوقى ، ومع أن المعروف عنه أنه كان شاعرا غَيْريا ، الا أن قراءته بتأن تظهر أنه لم ينس ذاته ، ومن هنا ترتفع عنه كثيرٌ من المآخذ التى أخذها عليه عباس محمود العقاد ، وبخاصة حين تُقرأ الشوقيات المجهولة التى توفّر على جمعها الدكتور محمد صبرى في جزأين كبيرين ، ويمكن أن نرى هذا في شوقياته المعلومة ، على حد ما نعرف مثلا من قصيدته غاب بولونيا وهى متنزه مشهور في باريس ، فهو يستذكر فيه أيامه ، وحُباً له ، ويفتتحها بقوله :

يـا غـاب بـولـون ولى   ذمَـمٌ عـليـك ولى عـهـود

ثم ان له وقفة على قبر نابليون ، ووقفة في ميدان الكونكورد الذي أعدم فيه الملك لويس السادس عشر ، وله إلمامة بذكرى فيكتور هيجو ، وما اروعه وهو يقول عن باريس

يا مكتبي قبل الشباب وملعبي   ومقيـل أيام الشبـاب النـوك
ومـراح لذاتي ، ومغـداها عـلى   أفق كجنـات النعيـم ضحـوك
وسماء وحي الشعر من متـدفق   سلس على نول السماء محوك[٤٦]

(٤٦) الشوقيات ٢٧/٢ ، ٦٣ ، ٨١ ، ٧١/٣

وإذا كانت نغمة الحب واضحة عند أحمد شوقي وهو يتحدث عن باريس ، فإن هذه النغمة تتابعت برفق في شعر بعض الشعراء مثل على محمود طه ، وصالح جودت ، ومحمود درويش ، ومحمد الفيتوري ، ومحمد الواثق ، ولكنها لم تصل الى حد الوله والعشق الا عند نزار قباني ، فقد أشرك المدينة في عشق حبيبته ، وفي الوقت نفسه جعلها واجهة زجاجية لاظهار محاسن الحبيبة ، وعواطف الحبيبة . ففي قصيدة « معها في باريس يقول »

لاالشعر يرضى طموحاتي ولا الوتر — إني لعينيك باسم الشعر أعتذر
يروجون كلاما لا أصدقه — هل بين نهديك حقا يسكن القمر

وهو يقدم العالم المترف لباريس من خلال قصيدة « فاطمة في ساحة الكونكورد » ، فكحلها الحجازي لايُرْبِكُه فقط في ساحة « الكونكورد » وإنما يربك معه باريس ، فتسقط حكومة وتأتي حكومة ، وكما تطير الجرائد الفرنسية من الأكشاك ، والشراشف من فوق الطاولات ، تطلب العصافير اللجوء السياسي الى عينيها العربيتين ، وهو يراها تتكسر على أرصفة « المونمارتر » ، ويرى نفسه يمشي ما بين « الفاندوم » و « المادلين » وداخلا في جدلية اللون الأسود ، وإشكالية العيون الواسعة . وكل هذا يدفعه الى القول بأنه تخانق مع التاريخ العربي وجاء الى باريس ليلغي ذكراته ، ولكنه وجدها تنزل من الطائرة

يا فاطمة ساحة « الكونكورد »
أرحب بك في باريس
وأرجو لك إقامة سعيدة
فوق أعشاب صدري
يا ذات الشفتين الممتلئتين كحبتي فاكهة . .

ثم يذكر أنها قادمة من المياه الدافئة لتغتسل بأمطار باريس ، وأنها سمكة تتكلم العربية ، وتتهجى كلمات الحب ـ كما تتهجاه باللغة الفرنسية وبكل لغات الانوثة ـ ثم يذكر أنه كلما سافر الى باريس دون حجز يجدها فندقه ، ثم يصبح بالخير على أشياء مترفة كثيرة ، ويقول إنه لم يكن في حسابه أن يكون أشهر العشاق ، ولم يكن في حسابه أن يدخل باريس بجواز سفر عربي ثم يخرج رئيسا للجمهورية الخامسة . وكعادته يسخر كل الجماليات المترفة ، ويصف ماعون بيته على حد ما قيل في ابن المعتز . . والغريب أنه يفعل هذا كله ليعطي في مقابل هذا صورة دميمة وبدائية للعرب ، فهو يقول لصديق له

يا صديقي : لاتسرْ وحدك ليلا بين أنياب العرب
يا صديقي . . رحم الله العرب ! [٤٧]

---

(٤٧) الحب لا يقف على الضوء الأحمر . منشورات نزار قباني ، ١٩٨٣ . ص٢٢ ، ١١٦ ، ١٩٩

.. أما الوجه الآخر لباريس فنراه عند سعدي يوسف ، ذلك لأننا نراها عنده مكانا للقتل على حد ما نعرف من استدراج المهدي بن بركة للقتل ، وفي الوقت نفسه نراها عنده مكانا للصداقة على نحو ما نعرف من حديثه عن الاخضر بن يوسف الذي قاسمه في باريس السكن والقهوة والملابس وسر الليالي . واذا كان توفيق زياد سينظر إليها عام ١٩٧١ على أنها تحضر نفسها لثورة جديدة حين يقول

لحظات .. وتهب على رأس المال
وطواغيت أوروبا المجنونة .. عاصفة « الكومونة »

وإذا كان محمود درويش يشم رائحتها من الجو في الطائرة ، فان عبد الوهاب البياتي قد شوه اللوحة تماما ، فهي البغايا ، وضريح ميرابو وروبسبير ، وهي العتبات ، والمتسولون ، والفكر المهان تحت النعال ، ثم يقول

باريس يا بلد الظلام
العاهر الملعون هتلر لايزال !

ثم نراه يربط بين ليلها وليل بغداد حيث الدم والأشباح التي كانت تطارده في هذه الفترة ، أما نظرة أحمد حجازي اليها فقد كانت مختلفة تماما ، ذلك لأنها تقوم على مشاعر إنسان يتحسس طريقه ، فهي فاتنة وهو هرم ، وهو لايملك ــ كما يقول ــ الا ان يتأمل في صفحة السين وجهه .. مبتسما دامعا ، وفي الوقت نفسه يقتفي أثرا ضائعا ! [٤٨]

٢ ــ المدينة الإيطالية

نلاحظ ابتداء أن أحمد شوقي وقف على روما عندما كانت عاصمة ايطاليا في القصيدة التي أولها :

قف بروما ، وشاهد الامر ، واشهد ... أن للملك مـالكـا سبحـانـه

ولكن الوقفات المطولة كانت لعلي محمود طه ، فقد وقف عند أكثر من منظر ، ودخل في أكثر من تجربة ، فقد كتب عن راكبة الدراجة التي رآها مرحة شائقة ذات صباح في الطريق الصاعد من هرميتاج الي فينيسيا ، وكتب عن جزيرة العشاق ، وبحيرة « كومو » ، ووصل الى الذروة في اغنية الجندول في كرنفال فينيسيا ، التي غناها محمد عبد الوهاب . ، وهو يوضح فرحه بهذا العالم ، ولقاءه لجميلة من الجميلات .

والليل في فينسيا حرك ابراهيم ناجي فقال :

يـارب ما اعجب هـذي البلاد ... لاليـل فيهـا كـل ليـل صبـاح
وكـل وجـه في حمـاهـا ضـماد ... ومصر لاتُـنْـبِـت إلا الجـراح

(٤٨) الأعمال الشعرية لسعدي يوسف ١٠١ ، ديوان توفيق زياد ص ٥٧٦ ، وديوان البياتي ١٧٦ ، كائنات مملكة الليل . أحمد حجازي ص ١١١ ، دار الآداب ١٩٧٨ .

أما نزار فقد تمنى أن يأكل «البيتزا» مع حبيبته في روما ، وأن يتجول في فلورنسا ، وأن يطعما طيور البندقية معا .[٤٩] ونحن لاننسى كيف تاه ابراهيم الحضراني في روما كما ذكر في قصيدة له .

٣ ـ لندن :

يبدو ان الشعراء قصروا في الحديث عن لندن ، فعلي الجارم عاش وكأنه لم يعش فيها ، وإشارات بدر شاكر السياب اليها عابرة لأنه قدم إليها في مرحلة مرضه الشديد ، وإشارات شاذل طاقة لاتختلف عنها ، لأنه كان يعالج زوجه من مرض صعب ، ومن ثم ناجاها بأنه ليس بينهما إلا ضباب لندن ، وصحارى السراب ، والعودة للصحراء القاحلة . ويبدو أن خليل حاوي لم ير منها وهو يدرس الا « كمبردج » ، ولعل هذا هو حال عبد الله الطيب وخليل حاوي ولويس عوض ، وفدوى طوقان حين زارت « أوكسفورد » ، ولكن الذي حرك المشاهد ، وأضاء القناديل كان نزار قباني ففي قصيدة « فاطمة في الريف البريطاني » قال : ان شهر ديسمبر رائع في لندن ، ثم صورها في بنطال نبيذي من الجلد ، وأوصاها بالمحافظة عليه حتى لايتوه في المدينة ، ثم قدم شهر ديسمبر من عدة زوايا ، وقال : ان لندن حبه ومجده ، وحزنه ، وأنها تعرف وجهه جيدا ، وأنها التي علمته العشق في كل اللغات ، وتدخلت في كل تفاصيل حياته ، وأنه اكتشف فيها على ظهر حبيبته شامَتَيْنِ ، ثم نراه كالعادة يسخر من عرويته فهو بدوي باشتهائه ، وعربي بجنونه .[٥٠]

٤ ـ بعض المدن الأوربية

عرج علي محمود طه على مدينة زيوريخ بسويسرا وكتب قصيدة « تاييس الجديدة » ، ولما كان نهر الرين ينبع من سويسرا ، ويمر في فرنسا والمانيا مخترقا هولندا فان هذا ما كان ليفوت الشاعر المسحور بالعالم المائي . وللشاعر صلاح عبد الصبور قصيدة بعنوان « أغنية من ڤينا » ، يقص فيها تجربته مع امرأة نامت في سريره ، ورغم ما نعم به في الليل ، فانه حين جاء الصباح كان لابد مْن الفراق ، والقبلة الاخيرة السريعة ، والخروج . . وحين وجدا نفسيهما في مواكب البشر أفلتت ذراعها منه عند أول الطريق ، وفي منتصفه تباعدت ، وفي آخره تجاهلته ، وكادت تسأله بلا مبالاة من أنت ؟ أما تجربة شاذل طاقة فكانت على سرير المرض ببرلين ومن هنا كتب قصيدة طويلة بعنوان « هموم أيوب » حين رأى قلبه يخذله ، وأرضه المحروقة في حاجة لقطرة ماء ، وشقة محراث ، وقد دخل في حوار مع ممرضته ، وما كان أمامه إلا أن يوصي ببعض الوصايا . أما الكلام عن المدن الاندلسية فكثير كغرناطة وقرطبة واشبيلية ، ذلك أنها تحولت الى رموز عند الشعراء ، ثم لارتباطها بذكريات الإقامة الجبرية على حد ما نعرفه من شعر أحمد شوقي ، وهي ابتداء موطن للبهجة كما في شعر علي محمود طه ، ولكن هذه البهجة سرعان ما تتحول الى أسى عندما يستدعي نزار قباني الى الذاكرة صورة دمشق ، فهو يذكر أنه حينما وقف بقرطبة تحسس في جيبه المفتاح ليدخل ، وفي اشبيلية يؤخذ بأن كل جميلة تضع في شعرها وردة قانية ، وأنه اذا جاء المساء حطت على الوردة كل

---

(٤٩) الشوقيات ٢٤٨/١ ، شعر علي محمود طه ١٧٠ ، ٣١٩ ، ٣٣٧ ، ٤١٢ ، وانظر الحب لا يقف على الضوء الأحمر لنزار ص١١٢ ، ديوان ناجي

(٥٠) المجموعة الشعرية الخاصة شاذل طاقة ص٤٣٤، الحب لا يقف على الضوء الأحمر ص١١٢

عصافير اسبانيا ، اما في غرناطة فلا يرى الا الوطن والا قصة حب ، وقريب من هذا ما يراه هلال ناجي في ديوانه «ساق على الدانوب» فهو يقول بزهو وحدة

أنــا إن أذق تمــرا وأطعمــه — لاتـنـكـري أبـنـاء بـغـداد
فتســاء مــدريــد ، وصبيتهــا — أحفــاد قينــات لأجــدادي !

وعملية المزج بين الماضي العربي والحاضر الاسباني ، يمكن ان تلمح فيما كتبه في هذا المجال عمر ابو ريشة ، ومحمد احمد المحجوب ، وسلمى الخضراء الجيوسي ، وعبده بدوي . . ويمكن القول بان بعض الشعراء كان ينتفض انتفاضا حين كان يقابل في العالم الغربي ما يذكره بالعالم العربي ، على نحو ما فعل هلال ناجي حين قابل لبنانية في بافاريا بالمانيا الغربية ، وحين حاورته امريكية في هولندة حول عروبته ، بل وحين رأى جملا في ڤيينا لم يملك الا أن يختم قصيدته بقوله : وا رحمتاه يا جمل ! ثم انه في هذا العالم لايملك الا ان يقول

أنــا يــاصـغـيرة مــن انــا — ذوب المكــارم من «معد» (٥١)

٥ — بعض المدن في الامريكتين

يلاحظ أن إيليا أبو ماضي قد وقف مبهورا أمام «فلوريدا» فقد اعجب بكل شيء فيها ، ورأى فيها — على حد تعبيره - الله جهرة ولكن يؤخذ عليه أنه أدان السود وشوه صورتهم حين قال

كل الذي لاح في ارضها حسن — واحسن الكل في عيني أهاليهـا
الا ذوي السحن السوداء وا عجبا — اجنــة وذبــاب في نــواحيهــا ؟

وهذه النظرة تختلف عن نظرة صالح جودت التي لم تر الا الجمال في هذا العالم على النحو الذي أكده في اكثر من قصيدة في ديوان ألحان مصرية ، وعلى هذا النحو سار عمر أبو ريشة الذي رأى في «الريو» عاصمة البرازيل أجمل ما في الجمال فقال

مطاف الجمال مطاف الجلال — ملكت عــلى عنــان الخيــال

واذا كان بعض شعراء المهجر قد تحدثوا عن معاناتهم في هذا العالم الجديد الذي لايرحم ، ولم يكفوا عن الحنين الى لبنان على وجه الخصوص على حد ما نعرف من توفيق بربر ، وجورج صيدح ، وجورج كعدي . . الخ فإن هناك بعض الشعراء الذين تجهموا في وجه هذا العالم ، على نحو ما فعل محمد الفيتوري حين اشاد بالمغني بول روبسن لأنه يجلد أمريكا بغنائه . (٥٢)

---

(٥١) ديوان صلاح ، والمجموعة الشعرية لشاذل ، والأعمال السياسية الكاملة لنزار ، وأعمال هلال ناجي
(٥٢) ديوان الفيتورى ٤٤١ ، صور عربية من المهجر الجنوبي . د . أحمد مطلوب ص١١ وما بعدها

دائرة المدينة الأجنبية (الشرق)

الظاهرة الواضحة ان شعراء العربية لم يلتفتوا الى الكتلة الشرقية الا مؤخرا . صحيح أن قدمي ميخائيل نعيمة قد ساقته في وقت مبكر جدا الى موسكو ولكن رحلة الاقدام الغزيرة لم تعرف هذا العالم تماما الا بعد الحرب العالمية الثانية ، حين حدث الاشتباك سياسيا ، ووجهت الدعوات بسخاء للشعراء . . . وأول المدن التي تقابلنا في هذا العالم « براغ » واليوغسلافيون يسمون عاصمتهم « براها » . . والشاعر محمد مهدي الجواهري هو أول من وضعها في دائرة الشعر العربي ، فقد أكثر من الحديث عنها ، وما كان له الا يفعل ، ذلك لأنه كان يعاني من أشياء كثيرة في بغداد ، وقد وصل الأمر الى حد الخوف على حياته . ولما كان اليوغسلافيون يعرفون هذا ، فانهم تحينوا فرصة خروج له الى برلين لحضور مؤتمر من المؤتمرات ، وكان أن تقابلوا معه ، وأفهموه أن حياته في خطر ، وقالوا له فيما قالوا : إن اتحاد الكتاب اليوغسلافيين يدعوه مع أسرته للاقامة الدائمة في براغ ، وبالفعل دبر عملية الخروج مع أسرته ، وكان من الطبيعي وقد امتدت الاقامة الى سبع سنوات ان يلتفت لسانه ــ وقلبه ــ الى الوطن ، فقد كتب قصيدته المشهوره التي أولها .

أنـا في عـز هنـا غـير اني   في فؤادي ينـز جـرح الشريـد

والتي يؤكد فيها انه لايؤرقه في بعده عن بغداد الا المفاسد التي تجتاحها اجتياحا . وتتوالى رسائله الموجهة الى بغداد . . وترق له بغداد اخيرا ، وتكون له عودة بعد سبع سنوات . والذي يهمنا في قصائده هو ولاؤه للبلد الذي رحب به بعد ان كان مهيأً للهلاك ، وقد عبر عن هذا بقوله

كـنـت الـعليـمـة بـابـن آ   وى . . اذ تحـلق لـلغـراب !

وقد كان يشارك في مناسباتها الوطنية ، ورأته قاعة « كارولينوم » أكثر من مرة يردد الشعر العربي ، وقد كان من الطبيعي أن يتعرض شعريا لبعض جوانب الحياة في مدينة براغ ، وقد كان مما شد بصره ــ وربما قلبه ــ تعامله مع بائعة سمك كانت كما يقول تشد الحزام على « بانة » وفي يدها السكين ، وكان حوار أخصب القصيدة :

فقلـت لهـا : يـا ابنـة الاجملـين من كـل بـاد وحـاضـر
ويـا خـير من لقـن الملحـدين دليـلا عـلى قـدرة القـادر
جمـالك والـرقـة المـزدهـاة . . خصمـان للذلبـح النـاحـر
وكفـك صيغت للثم الشفـاه وليست لهـذا الـدم الخـاثـر
فقـالت : أجـل أنـا مـا تنـظرون وإن شق ذاك على النـاظـر
تعلمت من جفـوة الهـاجـر ! ومن قسوة الـرجـل الغـادر !

ثم كان وداعه لها عام ١٩٦٨ وقوله في المدينة

حـسـوت الخـمـر مـن نهرك   وذقـت الحـلو مـن ثـمـرك
ولم يـبـرح عـليَّ الـظـ   ـل بعـد الـظل من شجـرك

وتكثر الخطى الى براغ ، ويذهب جيل جديد للتعليم ، ويكتب من هناك الى بغداد ونقرأ للشاعرة لميعة عباس عمارة قصيدة بعنوان « بطاقة حب لبلغراد » ردا على رسالة وصلت اليها .

رسالته من بلغراد هداب ثلج ووحشة

وقد كان من الطبيعي ان يكثر الحديث عن « موسكو » على وجه الخصوص ، فقد كان هناك حديث عنها من الذين أقاموا فيها فترات طويلة كعبد الرحمن الخميسي ، وجيلي عبد الرحمن ، وتاج السر الحسن . ومن الذين ألموا بها إلماما طويلا او قصيرا لعل « حسب الشيخ جعفر » في مقدمة هؤلاء الذين أطالوا الحديث عن هذه المدينة ، وكيف يعيش الطالب في هذه المدينة ، ويكون علاقات صغيرة مع أنثى في مشرب من المشارب ، ومن عاداته أن يرسم جوا للقصيدة ، وأن يقيم معمارا يتصل بالمكان الذي يدير فيه طريقة تكوين علاقة مع أنثى من عالم غير عالمه ، فهو يتكلم عن الحافلات وهي تتحرك في موعد بعينه ، وكيف يرتدي معطفه ، ويغادر غرفته في الوقت الذي تكون فيه خفيرة السكن الجماعي قد استيقظت . وإذا كانت لاتنسى أن تنصحه أن يغطي رأسه خوفا من البرد ، فانه لاينسى شكرها ، ثم يخرج ويتوقف عبر حديقة فيسمع خطوا بطيئا مقتربا ، يتبين بعد حين صاحبته في الضباب الخريفي ، فهو يرقبها منذ أسابيع من نافذتها ، وقد أحسن توقيت اللقاء ، ويلتقيان ويتجولان ، ويعرف أنها هي الأخرى من أسابيع كانت ترصده في حجرته حين تكون مضاءة ، وحين يتردد وتعرف تردده من أصابعه المستريبة في يدها تطمئنه ، وتطلب منه ابعاد الشكوك ، ويعود بها إلى غرفته ويكون ذهول الخفيرة التي تحرس المبنى ، وينحل عنها الدمقس المموج ، وينحدر الشعر المتكوم ويسألها : أتشربين شيئا ؟ وتقول : إن شرابها المفضل هو النبيذ الجنوبي ولكنه لم يعد جيدا ، ومن هنا فلن تشرب منه إلا قليلا ، وقد تستبدله بالشاي ، ولكنها تذكر أن شعرها مهوش وتقترح ترتيبه ، وتخرج ببساطة ، ويحضر صديق ويكتشف أنها كانت عنده من كوبهاالفارغ .. ويرقب دائما موعدها ، ولكن الحياة لاتجمع بينهما ، فهو قد يراها في القاعات المرمرية ، ولكنه يكتشف أن من حسبها هي ليست هي ، وقد يراها تركب طائرة غير طائرته ، وقد ينتبه في موقف الحافلات إلى من تنظر إليه ، ولكنه حين يتنبه يكون باب الحافلة قد دار دونها . ومع أن هذه الحواجزتتكرر الا انه قابلها مرة ترتدي معطف المطر ، وتحمل مشتريات ، فيقول لها : هل تعلمت الحب السريع من المدن الامريكية ، فتقول : عفوا ولكنني لم أعد اتذكر ؟ وتضحك دون اكتراث ، وتنشر فوقه المظلة ، وتحت المظلة تذكره انها غارقة في مشاغلها المنزلية ، وتقول له ما يفيد انه في غير حاجة لأن تكون له مرشدة في موسكو ، فاذا اوجعته اسنانه فهناك مستوصف خلف العمارة ، واذا رغب في السهر والطعام فالمطاعم التي تعلن عن آخر رقصاتها متوفرة ، وحين يقول « الضوء يخفت » نعرف ان علاقة الحب في المدينة لها طابع خاص لن يفرضه هو ، وانما تفرضه هي ، ومن هنا لم يجد من يشاركه الشراب وسماع « الجاز » الا حارسة المبنى . وحين تغادر الحارسة حجرته تذكره بانها تقبل السهر معه حين ياتي المساء القادم ، اما هو فينهض من نومه المتقطع ، ويرى انه في فندقه المنخفض السقف يشرب قهوة مرة ، ويدخن ويخطو وحيدا ، ويدفع بابا الى حانة يتعلم فيها « التشبث بالألق المتباعد عبر الزجاج » والديوان كله يتحدث عن تجربة الطالب العربي في مدينة موسكو ، وسوف نرى ان لها طريقة خاصة في الحياة ، وفلسفة تحكم الانسان في كل حالاته حتى في العواطف ، المهم أن المدينة تظهر بوضوح في القصيدة ، فالمكان يزحم القصيدة في الفندق والمصعد ، ومحطة المترو ، والحافلة ، وحتى المرأة تصبح

مكانا حين يتكلم عن النادلة الشقراء الهائلة الثديين ، أو عن الثدي المتوثب الذي يملأ قميص النوم ، أو عن الفخذين الهائلين ، ثم ان الانثى هنا تملك المعطف الرث ، والحذاء الملوث بالطين ، وفي الوقت نفسه تملك معجم الفلسفة ، وأخيرا فكل دخول الى مكان يحتاج الى رقم ، والى وضع الفرو على المشجب ، والى بساطة في التعارف . . وعالم كهذا العالم يختلف جذريا عن العالم الذي يعيشه العربي في بلده ، أو العالم الذي فرضته الحضارة الغربية على بلده .(٥٣)

وحين تظهر المدينة في حالة من حالات الفرح الجماعي نرى شاعرا « كسعدي يوسف » يرصد هذه السعادة على حد ما نعرف من قصيدة « نجمة سبارتاكوس » ففيها يرصد احتفال موسكو بالقمر الروسي الاول ، فيتكلم عن الرايات الحمراء ، والقاطرات المسافرة ، والورد الذي يطرح على الناس ، ثم يذكر ان النجمة الروسية تختلف عن نجوم « يوليسيس » و « سندباد العراق » و « المجوس الثلاثة » ويذكر انه عرفها في بغدا د كتابا مطبوعا في موسكو مرة ، وفي القلب مرة ثانية ، وفوق السلاسل مرة ثالثة ، ثم يذكر ان هذا الكتاب الذي كان في الاصل نجمة حمراء قد امتد واصبح عواصم ! ومن الطبيعي ان يسيطر عليه اللون الاحمر فيرى على اهداب رواد الفضاء نجمة حمراء ويرى الارض ــ حتى في جذور جذورها حمراء وفي الوقت نفسه لاينسى أن يقص قصة حياة « لينين » ، فيذكر أنه مازال مع الناس يقاتل ، ويصوره منفيا في باريس ، وكيف انه كان يترك مقاهيها التي يسقط عليها المطر الى حيث لاينهمر المطر الا على معاطف العمال الرخيصة ، وعلى الارصفة ، ويذكره في مكتبة « زيورخ » لايقرأ لنفسه وانما للناس ، وحين يتعرض له في ضريحه يقول

لم تكن نائما حين زرتك
لم تكن مغمض العينين
لم تكن في القميص المنشى
كنت مبتسما واقفا . . لامع العينين
دامع المقلتين
في دخان المتاريس يعلو قميصك راية
ثم يضع نشيدا للعالم الذي لم يولد .

وهو لاينسى أن يكتب قصيدة بعنوان « يوميات السفينة جروزيا ، لتمجيد البحرية الروسية ، أما عناوين اليوميات فهي هكذا :ــ

١ ــ أيها الصاري ١٩٥٧/٧/٢٢
٢ ــ أغنية للبحارة السوفييت ١٩٥٧/٧/٢٣
٣ ــ أقاصيص روسية

(٥٣) ديوان الجواهري ص٦١ ، ٧١ ، ٢٤٥ ، ٢٨٤ ، عبر الحائط في مرآة . حسب الشيخ جعفر ـ ط وزارة الإعلام العراقية ص٩ وما بعدها .

٤ ـ فلاديمير ايليتش لينين ١٩٥٧/٧/٢٤
٥ ـ اسطنبول ١٩٥٧/٧/٢٤
٦ ـ الأناشيد ١٩٥٧/٢٥
٧ ـ البحر الأسود ١٩٥٧/٧/٢٥
٨ ـ ساعات ثلاث الى أوديسيا .. يختمها بقوله :

قلبي لوجه الشمس أفتحه
ولوجهك الارض أفديه
يابذرة .. ماهب زراعها
الا وهبت من أغانيه

ونحن نرى «توفيق زياد» يبالغ في هذا الحب إلى حد ادانة بعض الدول العربية من أجلها :

لولاك يا موسكو الحبيبة ما بللت منقارها في النيل قبرة طروبة
ولجف في بردى السبيل ، وصوحت في الشطر آلهة الخصوبة
ولدق عنق الشعب في بغداد شرذمة غريبة
شكرا لعينيك اللتين تشمسان النصر في ارض العروبة
شكرا والف تحية يا حبة القلب الحبيبة

ثم نراه يثني على عمال موسكو ، ويقول إنهم جبابرة ، وطيبون ، وغافرون للشتائم من عالمنا العربي . فعلى الرغم مما يفعله العرب ، فإنهم سيستمرون في إرسال الهدايا ، فالصلب من سيبيريا ، والقمح من أوكرانيا ، والسفن والاحواض من لينتجراد ، والمبج من موسكو . . وله عدد من القصائد تعتمد على تمجيد موسكو ، وما تمثله السياسة الروسية

. . وهناك من فتن بمشاهد بعينها في موسكو كتماثيل الشعراء ، ومن فتن بأعداد من المدن في الاتحاد السوفييتي .[٥٤]

بعض المدن الاشتراكية :

ثم ان الامر لايقف عند حد المدينة اليوغسلافية والروسية ، ذلك لأن الشعر في الفترة الاخيرة ألم بكثير من المدن التي تدور في دائرة العالم الاشتراكي فهناك قصائد دافئة كثيرة كتبت في فرصوفيا وميونخ وكوبا ووارسو وصوفيا ، وفارنا ، ولقد كان الشاعر يشتعل اشتعالا حين كان يرى في هذه المدن وجها من وطنه يمكن ان يبادله الحب . صحيح

(٥٤) الأعمال الشعرية لسعدي يوسف ص١٥٧ ، ٣٥٣ ، ٤٩٠ ، وتأمل في ديوان الجرح الأخير . عبده بدوى . شركة الربيعان : الكويت ، ص٤٧ وما بعدها .

ان الجانب السياسي كان الشغل الشاغل للشاعر وهو يتحدث عن هذه المدن وعن فكرها ، ولكن الامر في بعض الاحيان لم يكن يخلو من لمسة الحب .. وفرح الحب . (٥٥)

جـ ـ دائرة المدينة الحلم

يلاحظ ان الانسان ظل مشغولا في الغالب بما يمكن ان يسمى المدينة الحلم ، وهي المدينة التي ليست كالمدينة التي يعيش فيها ، فهو من جانب غاضب على مدينته ومتمرد عليها ، ومن جانب آخر يريد مدينة كما يجب ان تكون عليه المدينة ، وربما يكون وراء ذلك عجزه عن تغيير واقعه ، وخوفه من السلطة ، ولهذا تراه قد شغل في كل فترة من الفترات بما يسمى « المدينة الفاضلة » . ولقد كان الفلاسفة من أكثر الناس الذين شغلوا بهذا الجانب ، ثم الشعراء ، وفي ضوء هذا نرى أن مدن الشعراء في العصر الحديث قد دارت حول عدة محاور رئيسة ، المحور الاول هو محور المدينة التي لم توجد بعد ، والتي لن تخلق ، ولن تصل الى الكمال لأنها تظل دائما في حالة خلق ، وخير من يمثلها الشاعر أدونيس في شعره

١ ـ فالملاحظ أن مدينة أدونيس ـ أودمشقه التي يحلم بها ـ لها طابع جديد يختلف عن مدن الشّعراء الواقعية في عصره ، فهو ابتداء يغني للطبيعة ـ والطبيعة عنده حزينة ومُسْتلبة ومصدورة وباكية ـ ، ويغني للطفولة ـ والطفولة عنده ربيع الزمن الشيخ ، وآذار الحياة ، وغُوى ماض وآت ـ ويغني للبيت والبيت عنده يقوم على حدود اليأس ، تنكشه الريح وتهجره الشمس والعصافير ـ وهو حين ينام في هذا البيت ينام الضحى حوله خفيت الصوت مخنوقا .. وشيئا فشيئا نراه يتوحد بالكون ، ويتساءل :

أينا يبتكر الثاني ؟ وقد كانت له وقفة عند الوطن ليقول : أنا حر ، ولما كان محتاجا الى رمز فانه يختار « عشتار »

وحين يتكامل هذا العالم المكون من الطبيعة والطفولة والبيت والوطن ، وحين يختصر في أسطورة عشتار يرى أنها جميعا تحولات لاثوابت وان من الخير لها أن تكون كذلك ليكون في الإمكان تغيير الارض ، فما لنا اختيار غير ذلك ، ومن ثم تكون دعوته لخلق المدينة التي تستمر تخلق أبدا ، ويكون قوله

نيراننا جامحة الاواركي يولد فينا بطل
مدينة جديدة
سيدتي أنا اسمي التجدد
أنا اسمي الغد

---

(٥٥) تأمل مثلا ما كتبه سعدي يوسف ص٤٨٨ عن صوفيا .
أما لمسة الحب التي كتبت في فلسطينية رآها سميح القاسم في صوفيا ص٦٤٣ فتقول :
تعرفين جميع الفصول
تعرفين الحديث الطويل
عن غد ضائع في تواريخنا المرعبه
تعرفين اللذي اشتهى أن اقول .. فارحميني

الغد الذي يقترب يقترب
الغد الذي يبتعد
في مهجتي حريقة ذبيحة !

.. وهو حين تكلم عن مدينة الأنصار بالنسبة لقناعه المسمى « مهيار » لم يعطها ملامح خاصة، وإنما جرد هذه الملامح وفي الوقت نفسه تساءل : هل سيلاقى بتاج الشوك ـ كالمسيح ـ او بالحجارة ـ كمحمد ـ وعلى كل فحلمه كان يدور حول الرغبة في ان يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية .. المهم ان يكون في عداء للاستقرار ، وأن يظل دائما رافضا للتشكل .

لو كان لي في وطن الأحلام والمرايا
مرافىء ، لو كان لي سفينة
لو أن لي بقايا
مدينة .. لو أن لي مدينة
في وطن الأطفال والبكاء

ونراه يفتش عن مدينته الخاصة في البلاد القديمة :

أسلمت للصخور والأصداء
راياتي المخنوقة النداء
أسلمتها لقلعة الغبار
لكبرياء الرّفض والهزيمة
لم يبق إلاك يا بلادي القديمة

وأخيرا يتمنى « المكان » ولكنه يواجه بالرعب فيقول :

لمرة واحدة لمرة أخيرة
أحلم أن أسقط في المكان
أعيش في جزيرة الألوان
أعيش كالإنسان
أصالح الآلهة العمياء ، والآلهة البصيرة
لمرّة أخيرة
.. ماذا إذن ليس لك اختيار
غير طريق النار
غير جحيم الرفض

حين تكون الأرض
مقصلة خرساء .. أو إله

ويكتشف أن له بلادا خاصة به ، ومكانا خاصا به :

الشموع انطفأت فوق جبيني
الشموع اشتعلت فوق المدينة
والمدينة
رجل لا يعرف الضوء جبينه
والمدينة
حجر ينأى وأشلاء سفينة

.. وأخيرا يحسُّ أمام كل هذه الحيرة ، أنه حين يتغرّب عنها يراها ، فهناك مدينة تهرب ، وهو لا يملك الا أن يركض لاستجلاء مسالكها ، فكل ما يعرفه عنها أنها وطن الرافضين ، والمنظّرين ، وأنها « ذات العماد » ..

نارنا تتقدم نحو المدينة
لنهدّ سرير المدينة
سنهد سرير المدينة
سنعيش ، ونعبر بين السهام
نحو أرض الشفافية الحائرة
خلف ذاك القناع المعلق بالصخرة الدائرة
وسنحرق ذلك الوجود المرقع باسم المدينة
وسيعكس وجه الحضور
وأرض المسافات في ناظر المدينة
.. نارنا تتقدم
والعشب يولد في الجمْرة الثائرة
نارنا تتقدم نحو المدينة

.. ثم يكون تلخيص لهذا كله ، لموقف انسان مجهول الهوية والمكان ، ذلك لأنه يبحث عن مدينة لم توجد بعد .. لأنها لم تكتمل بعد .

ـ من أي بلاد أتيت
من أي حظيرة لا اسم لها

ـ لم يكتمل وطني بعد ،
روحي بعيدة
ولا ملك لي !(٥٦)

٢ ـ المحور الثاني هو محور المدينة التي كانتْ موجودة ثم فقدت ، ولكنها مع ذلك تظلّ مستقرة في الأعماق . ولعل خير من يمثل هذا المحور الشاعر محمد عبدالحي في قصيدته « العودة إلى سنار » ، وسنار هي عاصمة السلطنة الزرقاء بالسودان لثلاثة قرون حتى أوائل القرن التاسع عشر ، وربما أراد الشاعر بهذا العمل تقديم صورة لضمير أمته الذي لم يخلق بعد ، أو بعث « بَداءه » قديمة ، أو إيقاظ لمملكة البراءة . . فالليلة ـ كما يقول ـ تستقبله أرواحُ جدوده بمفردات زمانهم ، فهناك الخيل التي تحجلُ في دائرة النار ، وترقص في الأجراس ، وفي الدِّيباج ، وهناك من يَخْطُر في جلد النَّهر ، ومن يسطعُ في قُمصان الماء . . وهكذا كانت تَسْتلقي الغابة والصحراء على سرير البرق ، في انتظار « الثور الإلهي » الذي لا يأتي إلاّ في الظلام ، وكانت كلّ الأشياء ـ دلالة على التوحّد ـ تبدو في قناع واحد !

ثم يكون دخول الشاعر إلى عالم المدينة القديم حيث الرمز والغابة والصحراء والثمر النّاضج والجذر القديم ، ويكون حوار وهو يُقدم نفسَهُ لهم ، فهو يرفض أن يكون بدويا أو زنجيا لأنه استحال الى مخلوق حائر بين عدة ثنائيات منها : البداوة والحضارة ، والعروبة والافريقية .

أنا منكم . تائه يغني بلسان ، ويصلّي بلسان
من بحار نائيات لم تُنِرْ في صمتها الأخضر أحلام الموانى
كافرا تهتُ سنينا وسنينا
مستعيراً لي لسانا وعيونا !

ويُؤذن له بالدّخول في عالَم تنضُج فيه الخمرة قبل أن تموح في الكروم ، وقبل أن يُختم في آنية الفخار ، ففي الليل تطفو الصور الأولى . . ثم يكون الصبح ، والقبول لحضور الشاعر ، وتُسفر المدينة عن نفسها ، وتبدأ الأحاديث برنة اللغة القديمة ، ويكون الإبحار في القداسة الحميمة ، ويكون المشهد الأخير في النشيد الخامس .

الشمسُ تسبحُ في نقاء حضورها ، وعلى غصون القلب عائلة الطيور ، ولمعةٌ سحرية في الريح ، والأشياء تبحر في قداستها الحميمة وتموج في دعةٍ ، فلا شيءَ نشاز ، كل شيء مقطعٌ ، وإشارة تمتد من وتر الى وتر على قيثارة الأرض العظيمة .

---

(٥٦) الأعمال الكاملة لأدونيس

وتذكر هذه المدينة الى حد ما «بأرم ذات العماد» التي صارت أسطورة تقول ، إن شداد بن عاد أراد أن يبني مدينة يتنافس بها جنة الله ، وقد عمل على بنائها بالفعل ، وحين أهلكه الله مع قومه اختفتْ «إرم ذات العماد» ، وكان عليها أن تطوف ـ وهي مستورة ـ في الأرض ، وقد قدر أنها لن ترى إلا بعد كل أربعين عاما مرة ، وسعيد من يفتح له بابها .

فالقضية قضية موت ونشور ، وقضية أن الموتى لا يموتون وإنما يعيشون بمعنى أن يتحولوا الى « قُوة روحية » ، وفي ضوء هذا يتم الاتصال بين الإنسان وأسلافه ، فمن لا حفيد له يكون قد مات موتا حقيقيا ، وطبقا للمفاهيم الأفريقية يعتبر الموتى قوة روحية تؤثر في الأحفاد لزيادة قوى الحياة فيهم ، ولا علاقة لهذا بتناسخ الأرواح ـ الذي يقول بدورة الأرواح ـ لأنه في افريقية يمكن للشخص الميت أن يولد في أشخاص مختلفين مثل الأحفاد . . المهم أن المناخ الذي تدور فيه القصيدة مناخ إفريقي ساعد على خلق مدينة الشاعر .[٥٧]

٣ ـ المحور الثالث هو محور « المدينة الحلم » التي تعتبر في الحقيقة رد فعل للواقع الصلب الذي يعيشه الشاعر ، والذي لا ينسجم تماما معه ، ويعتبر جبران خليل جبران خير من يمثل هذا المحور . ولعل وجوده كمغترب مقتلع من وطنه قد سّاعده على هذا ، وبخاصة حين نعرف أنه كان يعيش في مدينة جبارة لا تُعير أمثاله الْتفاتا . ولما كان لا يحسن التعامل مع لغة هذه المدينة الحديدية ، فإنه ـ من واقع ردود الفعل ـ بدأ يكلمها بلغة نبي تقوم أساسا على الرّفض ، وعلى لفت النظر الى عالم جديد لا يحسّه الذين من حوله ، مع ملاحظة أن هناك فرقا بين النبوة الإلهية والنبوة الجبرانية ، المهم أنه في أول أمره بدأ يتحسس هذا العالم الذي بدأ يخلقه ، ويضعه في مواجهة المدينة الصلبة ، وكان أن قال :

يا بلادا حجبت منذ الأزل	كيف نرجوك ومن أيّ سبيل
أي قفر دونها أي جبل	سورها العالي ومن منا الدليل
أسراب أنت أم أنت الأمل	في نفوس تتمنى المستحيل ..

ولما كان يحسّ أنه الكامل في عالم كله نقصان على حد تعبيره ، فانه بدأ يفكر في تقديم بديل عن هذا العالم الذي حوله ، ولقد كان هذا البديل ، هو ما يمكن تسميته بالمدينة الْغاب . فالذهاب الى الغاب بعد هجر المدينة التي تمتص الناس ، فيه إنعتاق من الثنائية ، وانطلاق إلى اللامحدود ، وفيه معانقة للمطلق ، ومعنى هذا الدعوة الى مرحلة رعوية مصحوبة بصوت الناي ، وفي الوقت نفسه مستشرفة الخلود الذي ليس بعده خلود ، وقد كان من الطبيعي أن يبدأ بنفسه ، وأن يقول :

هل تخذت الغاب مثلي	منزلاً دون القصور

ولما كان يعرف أن لديه شيئا يريد أن يقوله للعالم ، وأن هذا الشيء مختلف عن أي شيء آخر ، فانه يوالي حديثه عن المدينة الحلم :

لم أجد في الغاب فرقا	بين روح وجَسَد
فالهوا ماءٌ تهادى	والندى ماء ركد
والشذا زهرٌ تمادى	والثرى زهر صمد

(٥٧) العودة الى سنار ـ قصيدة من خمسة أناشيد ـ ط جامعة الخرطوم

ليس في الغابات موت	لا ولا فيها قبور
فاذا نيسان ولّى	لم يمتْ معه السرور
فالذي عاش ربيعا	كالذي عاش الدهور

ويبدو أن فكرة التعامل مع الغاب كانت سابحة في وجدان المهجريين ، ذلك لأن « نُدرة حداد » رأى فيه وطنا للحب ، وايليا أبو ماضي دندن حول هذه الفكرة التي تعلي من شأن الطبيعة ، وتجعل منها أنموذجا للكمال الأكمل . . وعلى كل فقد كان هذا الحلم المستحيل ينطبق عليه قوله : طيلة حياتي كنت أحجم عن الأشياء الكبيرة الجبارة . . أما الآن فأنا مع الأشياء الجبارة التي تدمر كما تبني بناء نبيلا . فالغابُ كان بناءه النبيل .[٥٨]

٤ ـ المحور الرابع هو محور « المدينة الضائعة » وهي التي لا يضيعها الإنسان وإنما يرغم على أن يُضيعها ، وخير من يمثل هذا النوع من المدن « محمود درويش » ، فهو يذكر أن الحياة الأولى من حوله كانت جميلة ورائقة ، وأنه هو الآخر كان صغيرا وجميلا ، ذلك لأن الوردة كانت داره ، والينابيع كانت بحاره ، ولكن كلّ شيء قد تغير حينما صارت الوردة جرحا ، وأضحى الينبوع ظمأ ، وحين تمتد السنوات يحسّ الشاعر أنه لابد من استعادة هذه المدينة الضائعة . ولما كان الضياع قد تحقق ، فانه يكتشف حقيقة جديدة هي أن هذه المدينة تسفر عن ملامحها في فترات معينة هي فترات الكفاح من أجلها ، فالدّماء من أجلها تغسل وجهها ، وتجلوه . . وما أحلى وجهها حين تكون هناك معاناة ، وحين يفتح كتاب المراثي ، وقد عبر عن هذا كله في بعض القصائد . ولكن القصيدة الحاسمة التي جلت الفكرة ، وعلقت على مدينة الشّاعر الضائعة القناديل ، كانت قصيدة بعنوان « كتابة بالفحم المحترق » جاء فيها :

مدينتنا حوصرت في الظهيرة
مدينتنا اكتشفتْ وجهها في الحصار
لقد كذب اللون . . لا شأن لي يا أسيرة
بشمس تلمع ، أوسمة الفاتحين ، وأحذية الراقصين
ولا شأن لي يا شوارع الاّ بأرقام موتاك ، فاخترقي كالظهيرة
كأنّك طالعة من كتاب المراثي
. . . نعرف الآن جميع الأمكنة
نقتفي الآن آثار موتانا
. . عندما ألقوا عليّ القبض كان الشهداء
يقرأون الوطن الضائع في أجسامهم شمسا وماء

---

(٥٨) الشعر العربي في المهجر . د . احسان عباس ، د . محمد يوسف نجم ٧١ ط ٢ ، دار صادر ، ثورة الأدب المهجرى على التعصب . د . عناد اسماعيل الكبيسي . شركة المكتبات الكويتية ، ص١٣٣ وما بعدها .

وهو لا يكتفي بضياع مدينته ، وانما يؤكد على ضياع مدينة خاصة بجندي من أعدائه ، فهذا الجندي تنسحب عيناه من مدينة الواقع المنتصر الى مدينة أخرى تحلم ـ كما يحلم ـ بالزنابق البيضاء ، وبشارع مغرِّد ، ومنزل مضاء ، ويوم مشمس ، ذلك لأنه سئم من حمل البندقية ، ومن توالي الانتصارات ، ويكون فراق بين الشاعر والجندي ، وتعليق على هذا اللقاء .

.. ودّعته لأنه يبحث عن زنابق بيضاء
عن طائر يستقبل الصباح فوق غصن زيتون
لأنه لا يفهمُ الأشياء الا كما يحسّها .. يشمها
يفهم قال لي : ان الوطن
أن أحتسي قهوة أمي
أن أعود آمنا في المساء !

والنبرة الجديدة هنا هي الكتابة عن العدو لا باعتباره وحشا ، ولكن باعتباره إنسانا ، وأن المدن الضائعة تُواجه بمدن ضائعة .. وأن كل فقد بفقد ![٥٩]

٥ ـ أما المحور الخامس فهو محور « مدينة الموتى » وهي المدينة التي ضاعت منها الحياة تماما ، والشاعر أحمد مشاري العدواني يقوم بزيارة للموتى مع صاحب وهمي من صنع خياله ، ولعله يستدعي ـ بتأثير من التراث ـ هذا « الثاني » الذي يكون مع الشاعر دائما في الوقوف على الأطلال ، ذلك لأنه سيقف على طلل عصري وهو يتحدث عن مدينة الموتى التي لا يوجد فيها الا الموت والموتى ، فلا أثر فيها لحركة ، أما السقف فهو من حجر حتى لا ينفذ منه الضوء أو الهواء ، ثم إن الهواء نفسه قد جمد « حتى يلائم البلد ! » ، أما الليل فهو مخيم ، وأما المساكن فهي كهوف ، وسراديب ، وقبور ، وأما السكان فهم أشباح تزاول الكهانة .

وعندها طقوس مظلمة الأسرار
شعارها : دع الحياة انها مزرعة الجريمة
يا صاحبي : إياك أن تراع مما تشهد
فأنت في مدينة الأموات

وهو يدخل مع صاحبه الوهمي في حوار من طرف واحد ، ذلك لأنه يقول : ان أمامها خيارين ، إما أن يقلعا الحياة من كيانها ، وإما أن يثوروا ويعلنا الحرب على الموتى ، وهو يميل للأخذ بالاختيار الأول ، ذلك لأن الموتى كثرة كاثرة ، وفي كلا الحالين ـ أو الاختيارين ـ سيختطف الأموات زائرين من بني الحياة ! وعلى كل فالشاعر يدين جمود

---

(٥٩) ديوان محمود درويش

المدينة ، ويحذر منه ، ويجعل خاتمتها سخرية مريرة من هؤلاء الذين ماتوا وأماتوا في المدينة كل شيء .. حتى الموت ![٦٠]

● ● ●

وهكذا نرى في هذه المحاور عدة أبعاد يجيء في مقدمتها التجريد والإدانة وحمل القارىء على التفكير والحزن معا ، مع التأكيد على أن من يترك مدينته أو يضيعها ـ رغبا أو رهبا ـ لابد أن يتوه !

الإضاءة :

رأيت الاكتفاء بما ذكرت من المدن التي فرضت نفسها بعمق على التاريخ وعلى الشعر ، والا فهناك شعر ـ يتراوح بين الرضا والسخط ـ عن كل مدينة .

ومن الواضح أن الأجانب قد اهتموا بدراسة المدن العربية ـ كمكان وكظواهر أدبية ـ ولعله يجيء في مقدمة الدراسات المبكرة ما كتبه « جوستاف فون جرنباوم » عن ظاهرة مدح النثر للمدينة العربية ، والوصول الى مفهوم يقول : « إن الأساليب النثرية العربية في وصفها للمدن كانت تحتوي في أصولها قوالب وصيغا إغريقية كلاسيكية .. ويبدو أنه لم يكن هناك اقترابٌ واضح من عالم الشعر ، لأنَّ له خصائصه العربية الواضحة والمستمرة في الوقت نفسه . »

ونحن اذا اقتربنا من وجود المدينة في الشعر لا نستطيع أن نتجاهل الصلة الحميمة بين المعمار وبين القصيدة ، لأن الذاكرة ـ كما يقال ـ تتغذّى وتنمو بالأشكال ، ولأن الخيال البصري يتشكل أساسا بالرّسم ، بالإضافة الى وجود أكثر من علاقة بين الإنسان والبيئة ، وبين البيئة ونوعية الحياة التي تقام عليها . ومن المعروف أن التراث العربي يربط ربطا محكما بين الصناعات والفنون على حد ما يذكر مثلا « الآمدي » في الموازنة بين الطائيين ، فهو يرى ـ مع أشياخه ـ أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجودُ وتستحكم إلا بجودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاء الى نهاية الصنعة من غير نَقْصٍ ولا زيادة « وهذه الخلال الأربع ليست في الصناعات وحدها بل هي موجودة في جميع الحيوان والنبات ... » من هنا نرى الربط الواضح بين سائر الصناعات ، وتأثير كل على الآخر ، فكلما كانت العمارة القديمة بسيطة ومكشوفة وواضحة ، كانت القصيدة القديمة بسيطة ومكشوفة وواضحة ، ذلك لأن همّ الانسان القديم كان اعتبار المكان مجرد علامة ـ والكلمة بالتالي مجرد إشارة ـ في العالم الصحراوي المترامي الأطراف ، ولهذا كان من الطبيعي أن يركز على تحديد المكان بالصّورة التي جعلت الباقلاني يسخر منها حين تعرض مثلا لتحديد امرىء القيس في البيت الذي يقول :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

---

(٦٠) أجنحة العاصفة . أحمد مشاري العدواني . شركة الربيعان : الكويت ، ١٩٨٠ . ص١٤٥

.. ثم جاء الاسلام وزاحم بالزمان المكان ، ووجد ما يمكن أن يسمّى « بالزمكانية » في العمارة والشعر ، بالاضافة الى التعامل بطريقة جديدة مع « الألوان » ، وقد سبق ان ربطتُ بين القصيدة والعمارة في كتابي « أبو تمام وقضية التجديد في الشعر » .[٦١]

ثم تجمدت العمارة وتاهت تماما كما تجمدت القصيدة وتاهت ، فلما جاء العصر الحديث كان هناك تداخل العالم وتقاربه ، وانتشار الواقعية والطبيعية على وجه الخصوص ، ـ وبالمصطلح التراثي كان هناك ما يسميه ابن الأثير بالحال المشاهد بالبصر ـ واندلاع ما يسمى بالتّداخل في شكل العمارة ـ وبالتالي في شكل الشعر ـ وكان أن وسع الطريق لتصميم المكان ورسم الصورة ، وكان هناك بالتالي تصميم للموسيقى في المبنى والقصيدة ، بحيث روعي التداخل بين الشكل والمضمون ، وما يسمى بالموسيقى الداخلية والخارجية ، وصلة كل هذا بحساسية العلم ، وهكذا تكون قد وَضَحَتْ عناصرُ جديدة معتمدة على الانسجام والتركيب وتجاوز ما كان يسمى في القصيدة مثلا بالتصريع ، والتّقسيم والجناس .. الخ . وبعبارة أخرى لقد كانت العمارة تكاد تكون واقفة عند عناصر التقابل والتناظر والتوازن ، وكانت القصيدة تدور فيما يسمى بعمود الشعر الذي حدّده « المرزوقي » ، ولكن الذي حدث هو أن أشياء كثيرة بدأت تتداعى وتَخْتفي لتحل محلها أشياء جديدة لها ملامح جديدة ، فاذا كانت العمارة القديمة مثلا ترعى الداخل على حساب الخارج ـ وتفصل بينهما في الوقت نفسه ـ فتعْطيه الرحابة واللمسة الجمالية كالنافورة والشجرة ، في الوقت الذي كانت تضيِّق فيه الخارج كالشارع سواء أكان التّضييق للتظليل أم لإعطاء الداخل حُرمة وقداسة ، ثم يكون داخل الباب الكبير باب صغير كأنه ما يسمى في القصيدة « حسن التخلص » .. إذا كان الأمر هكذا في العمارة القديمة فان الأمر في الشعر لا يختلف عن هذا ، ولكن الأمر قد اختلف في العمارة الحديثة وفي القصيدة الحديثة حين أصبح التعامل أساسا مع محور تَنْمو منه الاتجاهات والصور ، ويكون محكوما في الوقت نفسه برؤى معاصرة ، وبوجود بدائل ومتغيرات فبدلا من جناس الزينة الصارخ يوجد ما يسمى الجناس الحرفي الذي يجيء في أوائل الكلمات ، والجناس الصوتي الذي يجيء في منتصف الكلمات . وبدلا من أن يكون الطّباق مجرد حالة افتراق كالليل والنهار ، أصبح يعني جدلا بين عنف الثنائيات .. والقافية لم يصبح من الضروري تثبيتها في مكان واحد ، والبحر لم يصبح مجرد طول محكوم بما هو قبل التجربة ، وإنما أصبح وحدة تتحكم فيها طبيعة التنفس ، ووظيفة الشحنة الداخلية التي تتلبُّس الشاعر بالإضافة الى طبيعة السياق في الجملة والقصيدة .

وعلى كل فقد أحدث تداخل ـ أو اقتحام ـ العمارة الغربية في العمارة العربية ، وبالتالي تداخل ـ أو اقتحام ـ مفاهيم الشعر الغربي في الشعر العربي ، نوعا من التشويش والغموض والتعميم والدمامة . فمثلا نرى نوعا من العمارة لا يتفق وحالة البيئة من حوله ، بالإضافة الى إهدار مفاهيم الناس ، ونرى من يقول إن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء[٦٢] ، مع أن هناك تراثا بلاغيا وفيرا حول ما يسمى : الكناية ، والرمز والتلويح ، والإيحاء ، والتعريض ..

---

(٦١) انظر ما جاء في ١٠ ، ١١ الهيئة العامة للكتاب .

(٦٢) ترجع نازك الملائكة ذلك في مقدمة ديوانها شظايا ورماد الى أننا لم نركز على استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالا تاما إلا حديثا ، وأننا نستنكر حديثا المدارس الشعرية التي تعتمد على القوة الايحائية للألفاظ كالرمزية والسريالية .

وما يهمنا من هذا كله أنه نتيجة لهذا ولغيره حدث ما يمكن أن يسمى « بالتّجاور » بين نوعين من أنواع العمارة ، ونوعين من أنواع الشعر ، وهناك قصائد تتعامل مع عمود الشعر ومع شعر التفعيلة في الوقت نفسه ، وهناك في العمارة ـ والشعر ـ ما سبق أن سميناه بالتغيُّر والتّغيير ، وما يمكن أن يسمى بالتجاذب بين مصطلحي الجلال والجمال ، فهناك أشياء جلالية لا شكل لها ، وهناك أشياء جمالية تعتمد على الشكل في العمل الفني الواحد . . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن هناك مجاورة ـ وليتها كانت جدلا ومُحَاورة ـ بين التجريد وبين التجسيم والتّجسيد .

ومع هذا فلا خلاف على أن هناك تياراً يعمل على إشاعة الخاطر في القصيدة لا في البيت أو التفعيلة ، وفي المبنى لا في الحجرة أو الجناح ، وفي الخروج على المقولة القديمة التي تقول بأن الشعر مستطيع بنفسه ، الى طريقة الاقتباس والحوار من الفنون الأخرى ، ومن هنا نجد في القصيدة الحالية ما يمكن أن يسمى بالمونتاج ، والسيناريو ، واللقطات الخشنة ، واللّقطات الناعمة ، والتعامل مع الأرقام ، والتدوير ، والاستيطان ، والملصقات ، والمقتبسات ، والفراغات ، والرمز ، والأسطورة ، والوثائق . . والمشكلة أن البعض يقصد اليها قصداً كنوع من إحداث الأبهار والدّهشة والصدمة . والذي لا خلاف عليه أن هناك اهتماما في الشعر الحديث بظاهرة المكان من خلال أكثر من منظور جديد ، فالاهتمام بالمكان الآن يختلف عن الاهتمام بالمكان الشعري في القرنين السادس والسابع حيث كان الاهتمام شكليا تطريزيا ، حين اهتم الأندلسيون والمغاربة على وجه الخصوص بما يسمى « التّخْتيم » بمعنى تقسيم المكان الذي به الشعر الى خواتم ومربعات هندسية ، بالاضافة الى ما يسمى التفصيل والتّشْجير ـ يقابل هذا معماريا ما يسمى التّوريق والتّزْهير ـ الى حد اعتبار كل ذلك داخلا في أبواب البديع . . أما الاهتمام الآن بظاهرة المكان ، وبما يسمى التّصميم في الشعر فلعل وراءه العمارات التي حولنا ، والتي كما ننشئها تنشئنا ، لقد كان أكثر تأثير للعمارة القديمة على شعر ، ما رأيناه من أسلوب القصيدة المفتوحة و« الموشح » ، أما تأثير العمارة الآن فقد تخطى « الموشح » الى ظاهرة القراءة بالعين ، بدلا من الاستماع بالأذن ، والى تجسيد الصورة وتجسيمها وإعطائها أكثر من بعد ، والى الاقتراب من الواقعية والطبيعية ، والى أن يكون هناك تبادل إيجابي بين الكتلة وهوامش الفراغ ـ في العمارة وكتابة القصيدة ـ بالإضافة الى هوامش الصمت في الموسيقى . كل هذا ساعد على التشكيل في القصيدة الحديثة ، فاللغة أصبحت تشير الى الأصوات والأشكال معا ، وأصبح عالم الحس ليس مقصورا على العين والأذن فقط ، ثم ان كل شيء لابد أن يدخل عالم « الكتلة » و« الوزن » حتى ولو كان مما يشم أو يلمس أو يتذوق . وفي ضوء هذا تكون اللغة كائنات مُتَشَيِّئَة قبل ان تكون رموزا للمحاكاة أو للتعبير ، وكل هذا سيؤدى الى ما يعرف بالتناسق بين المنفعة والجمال [٦٣] ، والى أن يهيمن الجمال على الجلال شيئا فشيئا .

في ضوء هذا يكون للمدينة دور تكويني في الشعر ، ويمكن القول بأنه لكي نعرف من نحن يجب أن نعرف ونعايش ما حولنا من عمارة ، وما في داخلنا من شعر ، وفي الوقت نفسه يجب أن تكون للعمارة خصوصية وللشعر خصوصية . . ولهما نقاط التقاء وتأثير .

---

(٦٣) يقال احيانا ان المنفعة هي في ذاتها جوهر الجمال . فأرجل الجواد جميلة لأنها صالحة للعدو ، والبيت جميل لملاءمته للمعيشة ، فالمنفعة وراء مبدأ التنظيم في الفن ، فالبيوت والمعابد تطورت كما تطورت الكائنات الأخرى ـ الاحساس بالجمال . جورج سانتيانا . ترجمة محمد مصطفى بدوي ص ١٧٥ ومابعدها .

كما يمكن القولُ ـ بصفة عامة ـ بأنّ قصيدةَ المدينة كلما اتجهنا صاعدا وجدناها متشابهة وجَزْلة وشبه مقدّسة ، فهناك إسراف في الكتلة ، والإيقاع ، والتوافق . والتعامل مع الوصف عن طريق التشبيه والشكل المحَسّ ، فإذا اتجهنا نازلا نجد أنها تأخذ في التداخل ، والتّوتر ، والتّنوع ، ومزاحمة الجمال للجلال ، بالإضافة الى التّحاور ، والتّقْطيع الخشن ، والاقتباس من الفنون الأخرى . فإذا كان التناغم والتشابه هو ما يغلب على القصيدة والعمارة في أوائل هذا العصر ، فإنها تبدو بعد ذلك متنافرة ، ومفارقة ، ومشاقة ، ذلك لأن الشاعر إذا كان في المرحلة الأولى متصالحا مع نفسه ، ومع الحياة ، حتى ولو وقع عليه ظلم ـ كالطهطاوي والبارودي وشوقي ـ فإنه في المرحلة الأخيرة يبدو منشقا ، ومستلبا ورافضا ، وغاضبا ، ومَنْفيا باختياره ، بل مثيراً للغبار وللجدل . ومن الطبيعي أن يؤثر هذا على تشكيل الْبِنْية ـ وعلى الرُّؤْية ـ في العمارة والقصيدة ، المهم أنه كما أصبح للعمارة إيقاع خاص وسريع وَمُتوتر ، فإنه أصبح للقصيدة إيقاع خاص وسريع ومتوتر ، وإذا كان من الطبيعي أن يكون هناك تماس وتشابه بين القصيدة والعمارة ، فإنه يكون هناك تَفارق وتخالف في تكوين القصيدة ورؤيتها عندنا ، وفي تكوين القصيدة ورؤيتها في الحضارات الأخرى .[٦٤]

●●●

وأخيرا يكون لابد من وقفة عند لغة المدينة والاستشهاد بها ، ولغة البادية والاستشهاد بها ، ذلك لأن هناك ما يشبه الإجماع على فساد لغة المدينة ، وتداخلها ، وتغيرها . ولمّا كانوا راغبين في التعامل مع لغة نقية تلتقي مع لغة القرآن ، وتتعامل مع ما يُسمى «بالشاهد» في اللغة ، فإننا نراهم يقفون إلى جانب لغة البادية ، ويرفضون لغة المدينة ، ذلك لأن لغة المدينة قد اعتراها الخلل والفساد ، ومن هنا لا يمكن الأخذ عنها ، ولو كانت المدينة قد حافظت على لغتها محافظة البادية لصحّ الأخذ عنها كما يؤخذ من أهل « الوبر » وفي الوقت نفسه لو أن لغة البادية قد دخلها الخلل والفساد لما صح الأخذ عنها على النحو الذي قرره ابن جني[٦٥] ، وعلى النحو الذي أكده الجاحظ على حد قوله : ولم

(٦٤) اذا كنا قد عرفنا أن الشاعر عندنا في الغالب غاضب ومنفي باختياره أو غير اختياره ، فان الملاحظ على قصيدته بصفة عامة التوتر والتداخل ، والتجديد وعدم الحلول بها ، فهو كثيرا ما يقف خارجها ليقوم بعملية الوصف والإدانة ، بعكس الصورة في الحضارات الأخرى . فاذا أخذنا مثلا قصيدة «أشكال منهاتن الهندسية صباحا» للشاعر م . ل . روزنتال ، نجد الشاعر يبدو ساكنا نسبيا وهو يشرف على منهاتن «من نافذة الفندق» . ولكن أفكاره وحركات عينيه تترافقان شيئا فشيئا في الذهاب والإياب في المنظر . فهو ابتداء يرسم المنظر بدقة فيذكر أن الصباح غائم وأن الآفاق مثقلة بالضباب الذي يزداد اقترابا ، ويزداد تشوها بفعل السفن التي ترى من بعيد بطيئة وغير رشيقة ، وكل هذا سيثقل على النفس وعلى المدينة بحيث تبدو ناطحات السحاب شحنات مكتومة ، وكتلا ثقيلة . . ثم نراه يدخل في المنظر حين يعاود التأمل ، وحين يتألق النهر ، ويقوده نورس ـ بل نورسان ـ نحو أعماق المدينة التي تستيقظ ، ليرى منظرا بعد منظر قرب النافذة ، ويرى كل شيء يجرى ويتهاوى في الوقت نفسه الى قلب منهاتن القديمة . . أما الشاعر «بول بلاكبورن» ففي قصيدته المسماة «ذات مرة» يتكلم في المدينة عن شقراء لوحتها الشمس ، وكيف كانت بفستانها الأخضر تقف في وسط الحافلة في النفق على الرغم من وجود مقاعد غير مشغولة ، ولكنها في وقفتها تصبح حلما وحوارا ذهبيا مع مراهق ، وربة منزل ، وأربعة كهول . . ـ بالاضافة الى الشاعر ـ وقد كان هذا طبيعيا ، فهي بساقيها وخصرها ونهديها اللذين يبدوان بلا رافعة ، وبعنقها ، ووقفة عارضة الأزياء ، وباهتزاز حقيبتها ، ولفتة التنورة على زوج من الأرداف «تبعث في الجذور الخاملة أمطار الربيع !» المهم أنها شُغلت الجميع في الحافلة طيلة الطريق الى قلب «بروكلين» . . ومايهمنا هنا في شعر المدينة هو رسم المنظر خارجيا ، وانعكاساته داخليا ، ودخول الشاعر في صميم المنظر ؛ وامتصاصه بحيث يصبح هو المنظر ، وهذا ما لايوجد في القصيدة العربية ، ذلك لأن الشاعر مطارد وحزين وغير قادر على التأمل ، وغير راغب في أن يمتصه ، أو يمتص هو ـ المنظر

(٦٥) انظر الشعر والحياة العامة . م.ل. روزنتال . ترجمة ابراهيم يحيى الشهابي ص ٥٩ ومابعدها طبعة دمشق ـ ٦٥ ـ الخصائص ١ / ٤٠٥

أجد في خطب السَّلف الطَّيب والأعراب الأقحاح ألفاظا مَسْخوطة ولا معاني مَدْخولة ولا طبعا رديئا ولا قولا مستكرها ، وأكثر ما تجد ذلك في خطب المولدين ، وفي خطب البلديين المتكلفين ومن أهل الصنعة المتأدبين [٦٦] . . ولكن عمود هذه النظرة قد انكسر في الشعر الحديث .

●●●

وبصفة عامة ، فإذا كانت قد لوحظت الصلة المتبادلة بين العمارة والموسيقى في كل العصور - والموسيقى كما يقال هي الحد الأول للشعر العربي - فإنه يمكن الارتياح الى ما قيل من أن طابع الذّوق العربي العام في العمارة هو طابع النخلة ، فهي بقامتها ، وتاجها الدائر تذكر بالامتداد والقوس في العمارة . . وبالتالي فهي ببعدها الواحد ، وأهميتها جذرا أو ثمرا - والعربي يهتم بأول القصيدة ونهايتها - يمكن القول كذلك بأن الطابع العام للذوق الشعري الذي ساد طويلا هو طابع النخلة . . وفي ضوء هذا نزعم أن هناك ما يقرب من التطابق بين العمارة والشعر . !

* * *

(٦٦) البيان والتبيين ٢/٨ ، ٩

الصهيونية الأممية أو التقاء الفكر البروتستنطي مع الفكر اليهودي

دراسة في علم الإنسان الديني

مهنا يوسف حداد

يستهدف هذا البحث جوابا على السؤال إذا ما كان هناك لقاء بين اليهودية والبروتستنطية وبذلك أيضا الجواب على سؤال آخر عن تسمية الحركات المسيحية التي ساندت البروتستنطية بالصهيونية الأممية ، ثم التفكير حول الفرضية التي تطرحها الكتابات العربية حول ما يدعى بالمؤامرة اليهودية المسيحية ضد الإسلام مثلا . ثم وإذا كان هناك لقاء بين اليهودية والبروتستنطية **فهل كان جانب واحد هو الباحث عن هذ اللقاء أم الجانبان أم أن البروتستنطية قد تطوّرت من خلال آليات ذاتية بعد أن اعتنقت الفكر اليهودي ووضعته كما هو متمثّل في العهد القديم صلب عقيدتها .**

١ ـ مقدّمة

في ١٤ شباط ١٨٩٦ ، أي بعد شهر واحد من ظهور كتاب ثيودور هرتزل « الدولة اليهودية (هرتزل ، ١٨٩٦) ذهب القس وليم هشلر (William Hechler) الذى كان يعمل مبشرا مع السفارة البريطانية في فينّا لمقابلة هرتزل . وعندما دخل عليه ، دخل بطريقة غريبة وصفها هرتزل في يومياته (هرتزل ، يوميات ، ج ١ ، ١٩٦٠ : ١٠٥) بالفضولية والتطفل . وكما ينقلها أسعد رزوق باللغة العربية ، فقد قال له القسّ ودون مقدّمات بصوت متهدّج : «هاأنذا ، أنت الذى كنت أنتظره ، أنت المسيح المنتظر » (رزوق ١٩٦٨ : ٤٩ ـ ٥٠) . فما الذى دعا هذا القس إلى هذا اللقاء وإلى ما فعله لهرتزل والصهيونية ؟ فدون أن يبادره مؤسس الصهيونية ، اندفع هذا الرجل البروتستنطي بحماس عاطفي ديني ذاتي وقدّم له المساعدات الجمّة مثله مثل الكثيرين من معتنقي الديانة البروتستنطية ؟ فماذا كان في البروتستنطية حتى دفعت معتنقها إلى الوقوف إلى جانب الطموحات اليهودية ؟ وهل كان موقف البروتستنطية من جرّاء تأثير اليهود ؟

كان اللقاء المذكور آنفا يعتمد على رغبة مفردة عند القس هشلر . وعلى الرغم من الرغبة التي أبداها هرتزل في الاستفادة من هذا الشخص وغيره سواء بروتستنط أو غيرهم فقد استغرب كيف أنّ هذا القس يكلّمه بمفاهيم مثل « نحن » و « حدودنا » وغيرها وكأنّه جزء من اليهود واليهودية . وبالإضافة إلى النعوت « فضولي ومتطفّل » فقد تكلّم عنه هرتزل ليس باسمه هشلر (Hechler) ولكن بكلمة أخرى (Heuchler) وتعني منافق ومرائي وخلق له حتى شخصية في روايته « الأرض الجديدة القديمة » (هرتزل ١٩٠٢) .

كان هشلر أحد الشخصيات البروتستنطية التي اهتمت اهتماما بالغا باليهود وعودتهم إلى فلسطين أملا بإتمام النبوّات في العهد القديم وتمهيدا لقدوم المسيح ثانية ليحكم الأرض من القدس بعد أن تتكون مملكة الله في أرض الميعاد . وقد أطلق على مجموعة الناس من غير اليهود الذين ساندوا الحركة الصهيونية اسم « الصهيونيين الأمميين أو الشعوبيين » وأطلق على حركتهم اسم « الصهيونية الأمية » . وقد كانت هذه الحركة حركة تعاطفية مدفوعة من خلال المعتقد الديني وليست تحالفا ثنائيا بين اليهودية والبروتستنطية . واعتبر هنا هذه المبادرة البروتستنطية ذات الجانب الواحد رمزا لبحث الفكر البروتستنطي عن لقاء مع اليهودية ولو لأغراض خاصة وليس حبّا باليهود والديانة اليهودية .

والفرضية التي تكمن خلف هذا الرأى هي أن المذاهب المسيحية بما فيها الطوائف الصغرى والكبرى قد تعرّضت إلى تأثيرات كثيرة مارسها الأفراد اليهود الذين قاموا بأدوار كهنوتية ولاهوتية بعد أن تحوّلوا إلى المسيحية . غير أنني لا أعتقد بأن مثل هؤلاء كما يقول عبدالله التّل وأنور الجندى والسحار وغيرهم كانوا يقومون بذلك ضد المسيحية ولصالح اليهودية ويصعب عليّ تصوّر إنسان يعيش طيلة حياته مزيّفا كما تقترح الفرضيات التي تتهم اليهود . وأرى أيضا بأن الفئات المسيحية المختلفة قد وحدت تطوّرها الذاتي دون تدخلات مباشرة من اليهودية فالاتهامات الموجهة لها بأن اليهود قد عملوا على تطوّرها حسب أهوائهم يحتوى أيضا على اتهام بغباء رجال الدين في الغرب ، وهذا ما لا نجرؤ على القول به . وعلى الرغم من أن البروتستنطية قد ركّزت على تعاليم العهد القديم والاعتراف بها إلاّ أن الفكر اليهودى لم يعترف بمحتويات الفكر المسيحي بل عرف من خلال التداخل الحضارى والتجارب الحياتية كيف يستغل هذا الفكر المسيحي من الناحية السياسية لتحقيق الطموحات اليهودية .

لهذه المبادرة البروتستنطية للالتقاء مع اليهودية ثلاثة جوانب :

(أ) الجانب الديني كما يتمثل في اليهودية وفي تطوّر العقيدة البروتستنطية ،

(ب) الجانب الاقتصادى كما يتمثل في تفسير نشوء الرأسمالية ،

(ج) الجانب السياسي كما يتمثل في التعاون بين الصهيونية اليهودية كحركة استعمارية والحركات الاستعمارية الأوروبية . وبما أن الكتابات العربية قد غطّت هذا الجانب فلن أتعرّض له في هذه الورقة إلاّ ما وجب .

٢ - أهميّة الموضوع

تعود أهمية هذا الموضوع إلى جانبين : الجانب الأول هو أن الكتب والكتابات العربية لم تتعرّض إلى الصهيونية الأمية إلاّ هامشيا في نطاق ردّة فعل عاطفية تجاه القضية الفلسطينية والمكتبة العربية تنتقص إلى هذه الدراسات كما أنها تنتقص إلى دراسات متعمّقة حول

اليهودية والمسيحية كما يفهمها أصحابها . ويبدو أيضا بأنه لا الكتاب المسلمون العرب ولا حتى المسيحيون العرب قد أعاروا انتباها لدراسة كلّ من العقيدتين المسيحية واليهودية إلاّ من الناحية السطحية أو من حيث الرؤية الإسلامية للمسيحية واليهودية .

والجانب الثاني هو أن كتابات عربية كثيرة تتكلّم عن مؤامرة مسيحية يهودية ضد الإسلام أو عن مؤامرة يهودية عالمية ضد الأمم والشعوب دون أية شروح مقنعة أو حجج تعتمد على الحس والبرهان حول هذه المؤامرات المزعومة أو السلوك التآمري بين المسيحية واليهودية . وإنّي لأرى أنّ مانكتبه نحن العرب حول هذا الموضوع يجب أن يكون ذا أساس صلب ومدعوم بالحجج الناتجة عن الدراسة المتعمقة وإلاّ بقي في مجال الجدل السفسطائي . كذلك وجدت مثلا أن الكثير من الكتب العربية تتكلم عن المسيحية وكأنّها مذهب واحد أو اتجاه واحد . والحقيقة هي غير ذلك فليس هناك مسيحية واحدة بقدر ما هناك من مذاهب مسيحية شبه مستقلّة عن غيرها .

٣ ـ الجانب الديني ـ العقيدة البرتستنطية

لايمكن أن نتفادى الحقيقة بأن مارتن لوثر قد تأثّر من بين ما تأثّر به بمضمون العهد القديم والعلاقة بين العقيدتين المسيحية واليهودية كما هي في ذلك الكتاب المدعو الكتاب المقدّس بشقيه العهد القديم والعهد الجديد . وما هو واضح عند لوثر أيضا هو تأثره بالمشكلة اليهودية وتحمّسه المبدئي لليهود على الرغم من نواياه في استمالتهم وأمله أن يدخلوا أفواجا في ديانته الجديدة(Gerssen) ١٩٧٨ : ١٥٥ وما بعد) . وتضمنت كتابات لوثر أيضا الهجوم على الكنيسة الكاثوليكية وإعابتها بأنّها استثنت العهد القديم من كتابها السماوي ومن تعاليمها الدينية وإهمال ما احتواه ميثاق العهد القديم (Atkinson) ١٩٦٨ : و Spitz ١٩٨٥) . ولكنّه عاد وصبّ جام غضبه على اليهود في كتاب خاص دعاه « اليهود وأكاذيبهم ثانية » بعد أن حاول التقرّب منهم بجعل المسيح شخصية يهودية في كتابة « يسوع المسيح يهودي منذ الولادة » Stohr) (١٩٦٤ : ٨٠ـ١٠٧ . أما جون كلفن (١٥٠٩ ـ ١٥٦٤) والمؤسس الفعلي للمذهب الذى دعي باسمه (الكلفينية) فلم يتوجّه كما توجه مارتن لوثر لغير ما يتعلق بالميثاق الإلهي والوعود الإلهية ونظرية الاختيار كما جاءت في العهد القديم (Wendel ١٩٦٣ ، و Visser ١٩٦٣) وهذه هي المسائل الثلاث التي تشترك فيها العقيدة البروتستنطية بتفرعاتها مع العقيدة اليهودية . غير أن بعض الاتجاهات في العقائد المسيحية تختلف في تفسير هذه الظواهر عن غيرها كما هو الاختلاف بين اللوثرية والكاثوليكية ، والكلفينية والمعمدانية أو بعض المذاهب اللوثرية وجميعها تجتمع تحت الاسم بروتستنطية عدا الكاثوليكية .

أ ١ ـ اليهودية والميثاق (الاختيار والوعود الإلهية)

اليهودية بالنسبة لليهود ليست ديانة بمعنى المسيحية للمسيحيين ، إنما هي كل متكامل من الإله وتعاليمه والشعب المختار الذى أعطيت له هذه التعاليم وكذلك الأرض الموعودة . والعلاقة بين اليهود والإله هي ـ كما يفهمونها ـ علاقة شعب خاص بإله خاص في تلك الأرض التي وعدوا بها . الكتاب المعروف لدى اليهود هو ما دار حوله الوحي الذى نزل على موسى وما جاء به أنبياء اسرائيل . أمّا الوحي فهو عند اليهود نوعان : الوحي المكتوب والوحي الشفوى . يتجسد الوحي المكتوب في مجموعة من الأسفار تدعى أسفار العهد القديم أو كما يسمّيه اليهود التوراة . وتتكوّن التوراة من

ثلاثة مجموعات من الأسفار : أسفار موسى الخمسة وكتب الأنبياء ثم الكتب الأدبية .

وتقوم هذه اليهودية على فكرة الاختيار الإلهي أو ميثاق قطعه الإله لابراهيم ونسله من اسحق ويعقوب بأن يعطيه أرض الكنعانيين وأن يكثّر نسله وأن يكون هذا النسل شعبا لهذا الإله وهو الهم الخاص لايشاركهم به أحد . اليهودية إذن حسب الرأى اليهودى تقوم على ثلاث ركائز : الاله الخاص والشعب المختار والأرض الموعودة . وهذه الركائز الثلاث متلازمة أبدية لاانفصام بينها والتنازل عن أحدها في الفعل أو العقيدة يعني بحدّ ذاته اندثار هذه العقيدة (حداد ١٩٨٤ فصل ١١)

وتتضمّن نظرية الاختيار هذه بأن الاختيار اختيار الله ولاحقّ للإنسان أن يتدخل فيه . فهو الإرادة الإلهية . وإذا ما كان الإله يريد ذلك فالشعب المختار مميّز بين الشعوب . والعقيدة اليهودية تحتوى على المفهوم بأن هذا الاختيار الإلهي أزلي لأن الإرادة الإلهية أزلية . ويتضمن هذا الاختيار كذلك رؤ ية للذات وللعالم . فإذا ما كانت الإرادة الإلهية هي التي اختارت هذا الشعب فهذا يعني أن لهذا الشعب دورا يجب أن يقوم به في العالم وحكمه والسيطرة على خيراته [1] (Will ١٩٥٤ ، و Lewis ١٩٦٤) .

أما الوحي الشفهي فنجده في الجزء الأول من مجموعة المجلدات المعروفة بالتلمود ويدعى المنشاة . يعتقد اليهود أنّها وحي شفوى نزل على موسى وعلّمه للكهنة فتوارثها هؤلاء من جيل إلى جيل حتى خاف كهنة وحاخامات اليهود عليها من الضياع فدوّنوها مع شروحات كثيرة دعيت بالجمارا وجميعها تدور حول ما جاء في التوراة من الوعود بالإضافة إلى كثير من القوانين التي تتعلق بالإنسان من المهد إلى اللحد والزراعة والسرقات والعبودية وغيرها . والتلمود نوعان : التلمود البابلي وقد انتهى تدوينه عام ٥٠٠ م بينما انتهى تدوين التلمود الأورشليمي عام ٣٠٠ م (خان ١٩٧٢ : ١٣) .

إلّا أن الكتب اليهودية لاتقتصر على هذه التعاليم . ففي كتب الأنبياء والكتب الأدبية نجد فكرة جديدة وهي مسح القائد بالزيت ليكون شاؤل أوّل من مسح قائدا ومن بعده داوود ـ الملك . ومن هنا جاءت كلمة المسيح لتشير إلى القائد الذى سوف يقود الاسرائيليين لامتلاك أرض كنعان أو الأرض الموعودة . أما بعد السبي (٥٨٦ ق م) فقد أصبحت تشير إلى من سوف يقود الاسرائيليين ويعيدهم إلى الأرض التي بنوا فيها هيكلهم ، وكل من ساعدهم في ذلك دعوه مسيحا . وتأصّلت هذه الفكرة في العقيدة اليهودية وأصبحت فكرة توقّعية تشير إلى المخلّص القائد الذى سوف يخلّص الشعب المختار من الأمميين ويعيدهم إلى أرض اسرائيل ويتربع هناك في القدس على العرش ليعيد بناء الهيكل وتعود اسرائيل إلى إلهها وأرضها حسب شريعة التوراة [2] .

ونجد شروحات لهذه الأفكار في كلّ من المشناة والجمارا التي تؤكد على فكرة الشعب المختار والمسيح المنتظر في إطار من الأفكار تتعلّق بمستقبل اليهود والعالم والسيطرة

(١) هناك عدة تحليلات في اللغة العربية حول الكتب الخمسة المدعوة بالتوراة لموسى واليهودية من أهمها كتاب محمد عزّة دروزه ، تاريخ بنى اسرائيل من أسفارهم (١٩٦٩) ، صابر عبد الرحمن طعيمه ، التاريخ اليهودي العام (١٩٧٥) ، وأكثر هذه الكتابات تحليلا للنص التوراتي هي كتب أبكار السقّاف اسرائيل وعقيدة الأرض الموعودة(١٩٦٧) وجورجي كنعان ، وثيقة الصهيونية في العهد القديم (١٩٧٧) وأمجاد اسرائيل في أرض فلسطين (١٩٧٨) .

(٢) لم نجد من تعرّض لتحليل التلمود في اللغة العربية الاّ القلة ومعظمها مبنية على كتاب بولس حنّا مسعد (١٩٥٢) .

والسلام . فالسلام في الفكر اليهودى لن يكون إذا لم تطبّق الوعود الالهية .

أ ـ ٢ ـ الميثاق في المسيحية

يختلف الميثاق في المسيحية عنه في اليهودية من ناحيتين : الأولى أنّ المسيحية تعيد الميثاق إلى وعد إلهي بأن يخلّص الإنسان من الخطيئة التي ارتكبها أبو الإنسانية آدم وحواء ، والثانية أن هذا الميثاق يشمل جميع البشر وليس خاصّا بمجموعة ما ، أي عالمية الوعد في المسيحية وخصوصيته في اليهودية . إلا أن هناك اختلافات جمّة بين الكاثوليكية والبروتستنطية .

ويجب أن لايغيب عن الذهن بأن الفلسفة المسيحية حول الإنسان تختلف كليّا عن الفلسفة اليهودية . فبينما يكون الإنسان في الفلسفة المسيحية خاطئا ومولودا في الخطيئة فإن الفلسفة اليهودية تتعرضّ لهذا الحدث من منظور مادى ولا تعتبر الإنسان خاطئا فهي تفرقّ ما بين الإنسان اليهودى والأممي وكل منهما له اعتباراته الخاصة نسبة إلى الإله الخاص ونظرية الاختيار الإلهي .

هذه الفلسفة المسيحية تحتوى على تصوّر للإنسان في جميع جوانبه ، وأنّه لم يولد فقط في الخطيئة ولكن أيضا ولهذه الأسباب فهو سيء وبحاجة إلى التطهير والخلاص . هذا المنظور المتشائم للإنسان نتيجة للتفسير اللاهوتي لسقوط آدم وحوآء في الخطيئة ومعصيتهما للخالق بأن أكلا من الشجرة التي حرّمها الله عليهم . فما الذى اكتشفاه من جرّاء هذه المعصية ؟ يبدو أن الكتب الدينية المسيحية لم تذكر هذا الاكتشاف نصّا ، فهي تقول أنّهما اكتشفا نفسيهما عاريين أمّا الحقيقة فهذا يعني كما ورد في الشروحات اللاهوتية أنهما اكتشفا الغريزة الجنسية التي تقود إلى الحبل والولادة . والخطيئة كامنة في ممارسة هذه الحاجة الأولية ، وما نتج عن الخطيئة فهو ملطّخ بها . يقول سفر التكوين بأن الله طردهما بعدها من الجنة (الفردوس) (سفر التكوين ٢) ولكن الفلسفة المسيحية تضيف بأنّ الله وعدهما بالخلاص وهوما تنبّأت به كتب الأنبياء في العهد القديم .

تتلخص نظرية الخلاص بأن الله وعد بالخلاص الانسان وأن هذا الخلاص يأتي عن طريق التجسّد أى تجسد الإله نفسه على شكل إنسان تم خلال الولادة من إنسان ، ثم أن يتعذّب ويموت ويقوم من الأموات . وهكذا تجسد في مريم وولد . . . الخ . وقد وجدت المسيحية رمزا لعملية الموت والدفن والقيامة في الطقس المدعو معمودية حيث ينزل الإنسان تحت الماء رمزا للموت والدفن ثمّ ينشل من الماء رمزا للقيامة من الموت وبنفس الوقت من الخطيئة (Huby ١٩٤٧ : ١٠٠٢ ـ ١٠٢٣ ، وأحمد شلبي ، ١٩٧٨ ج ١ : ١٧٧ ـ ١٨٠) .

غير أنّ الفكر المسيحي في المذهبين الكاثوليكي والبروتستنطي قد فسّر هذا الخلاص بمفاهيم متفاوتة واحد بمعنى التعميم (التفسير الكاثوليكي) وآخر بمعنى التخصيص والتعميم (التفسير البروتستنطي) علما بأن بعض الطوائف البروتستنطية لم تعر انتباهها إلى تفسير الميثاق كما جاء في العهد القديم وتبعت التفسير الكاثوليكي . السؤال الذى أدّى إلى هذا البحث في المسيحية هو : ماذا نفعل بالوعد المتضمن في نصوص التوراة لاسرائيل ؟ وكيف نعلّل توجه المسيح في دعوته إلى جميع الأمم على الرغم من قوله « جئت لخراف بني اسرائيل » و « ما جئت لأنقض الناموس بل لأكمله » (متى ٤ : ١٧ و ١٨) .

أ ـ ٢ أ ـ التفسير الكاثوليكي

ذهب علماء اللاهوت الكاثوليك إلى أن مجيء المسيح قد نقض الوعد لاسرائيل وأن الأنجيل يتكلّم عن

اسرائيل روحية تتمثل في الجماعة التي تؤمن بالمسيح وتعيش حسب تعاليم العهد الجديد والكنسية . واذا كان العهد القديم في شيء من الأهمية فإن هذه الأهمية تكمن في الوصايا والبشارات والحافز الذى أدّى بهم إلى هذا المذهب هي مجموعة الشرائع والقوانين التي تتعلّق ببعض الأمور الحياتية كما جاءت في انجيل متّى ، إلا صحاح الرابع والخامس والتي تتناقض مع شرائع التوراة . إذن حتى ولو جاء عهد المسيح ليكمل إلاّ أنّه جاء أيضا لانهاء ذلك الوعد الذى أعطي للإسرائيليين وابتداء عهد جديد تغمر فيه رحمة الله جميع الأمم ويصبح المؤمنون بالمسيح هم أبناء اسرائيل الجدد (Aulen 1929 : 160 : 173) . أمّا بعد المسيح فلا وعد ولا اختيار الآلمن آمن بالخلاص وأن هذا الخلاص لجميع الناس دون استثناء وعلى اليهود أن يؤمنوا بالمسيح مثلهم مثل غيرهم إذا ما أرادوا الخلاص .

أ - ٢ ب - التفسير البروتستنطي

يحدّثنا المؤرخ دى لامار De Lamar (١٩٨١) أن ما كان يشغل فكر لوثر هو مفهوم (Iustitia Dei) العدالة الإلهية كما وجدها في اللاهوت الكاثوليكي . كانت الأسئلة التي طرحها تدور حول علاقة الإنسان مع الله : هل يتطلّب الله المستحيل من الإنسان أو حياة مليئة بالأعمال الصالحة ؟ وإذا كان يتطلّب المستحيل فكيف نصفه بأنّه رحوم وعادل ؟ وإذا لم يك الأمر كذلك فكيف نحصل على الخلاص ؟ (Dê Lamar ١٩٨١ ص ١٤٥) .

بعد أن أكمل لوثر دراسة اللاهوت وجد أن العدالة الإلهية غيرما تعلّمه الكنيسة الكاثوليكية . فهي ليست مبنية على العقاب بل على رحمة لايحصل عليها الإنسان من خلال الأعمال الصالحة أو تدخّل الكنيسة وإنّما هي منحة من الله من خلال تضحية المسيح (لامار ، ص ٤٥ - ٤٦) . هذا المبدأ التبريرى بواسطة النعمة من خلال الإيمان والرجوع إلى سلطة الكتاب أصبحت فيما بعد ما يدعى ب « العقيدة البروتستنطية الإصلاحية » . والمصلح الذى أعطى مفهوم المنحة الإلهية الحرّة للإنسان من خلال الخلاص بناء على معطيات الكتاب ومحتواه الخاص كان جون كلفين ففي تعاليم الإيمان التي كتبها عام ١٥٣٧ م يشرح ذلك :

« تضرب كلمة الله جذرا وتنمو وتنتج فقط في الناس الذين قرّر الله أن يكونوا أولاده ووارثي مملكته السماوية من خلال الاختيار الأبدى . أمّا لغير هؤلاء والهالكين بقوة الإرادة الإلهية قبل أن يخلق العالم فإنّ التبشير الواضح لهم لايمكن الاّ أن يكون أريج موت في موت » (نقلا عن نفس المرجع ص ١٢٢) .

فكلمة الله لا تنمو إلاّ فيمن اختاره الله ليكون من أحبّائه حتى قبل ولادته وقد تحدّد هذا في الاختيار الإلهي المفصّل في العهد القديم - وأنّ هؤلاء المختارين بإرادة الله يبقون كذلك . والسؤال حول لماذا اختار الله هؤلاء وترك أولئك لايتعدى كونه سؤالا وإجابة معا : « لأنه رضي كذلك أو لأن ذلك يرضيه ، والإنسان يبتغي مرضاة الله » ، ويكون كلفن بذلك قد نهج نهجا خاصا غيرما ذهب اليه لوثر ، الاّ أن اللوثريين قد اعتنقوا فيما بعد هذا المنهج أيضا (Atkinson ١٩٦٩ : ٩٣ - ٩٥) . والغريب في الأمر هو أن الاختيار الالهي بالنسبة لمن يؤمنون بالمسيح غيرمؤكد ، ذلك كما يذهب هذا المعتقد بأن الله يعرف مختاريه الذين اصطفاهم في النص . أمّا جمهور المؤمنين بالكنيسة فهم دون شك من عداد كنيسة الله ولكن لايوجد ما يؤكد لهم أنهم مختارون (دى لامار ١٩٨١ : ١٢٥) .

في كتابه « كلفن واليهود » يقول لنا فسّسر Visser) ١٩٦٣) أن كلفن لم يعرف يهوديا قط لأن اليهود كانوا قد رحلوا عن فينّا في ذلك الوقت . وقد فهم كلفن المفهوم اسرائيل بمعنى جميع شعب الإله من يهود متدينين وغير متدينين وجميعهم من استمرارية الاختيار الإلهي التوراتي . ويذهب كلفن إلى أنّه يجب أن يكون هناك شعب ينطبق عليه الاختيار التوراتي على الرغم من التناقض بين محتوى الوعد الأول بالاختيار ومحتوى الوعد الثاني بالخلاص . وهكذا أكّدت البروتستنطية من لوثرية وكلفينية على فكرة ديمومة ما يدعى باسرائيل الشعب المختار والمميّز .

ما علينا أن ننظر إليه هو ما تمتع به العهد القديم من مركزية في المذاهب البروتستنطية والتي أكّدت على تعلّق اليهود بالوعود الإلهية . وقد جاءت هذه المركزية بمثابة اعتراف بالعقيدة اليهودية وبخاصة بعد أن وضع كلفن المعيار للإيمان المسيحي في الانطلاق من العهد القديم ليؤمنوا بما جاء في العهد الجديد . بذلك نقضت البروتستنطية الفكرة الكاثوليكية بأن الله قد قطع عهدا مع مجيء المسيح أو أنه اعتبر مجيء المسيح نقضا لما قطعه مع اسرائيل . ما كان يهمّ كلفن هو وحدة العهدين وأنّ لاتناقض بين ما جاء في العهد القديم وما جاء في العهد الجديد (Wolf ١٩٥٨ : ٧٦) . وبينما كان شعب الميراث وحده معروفا فإن هذه المملكة غير مرئية ولا نعرف عنها شيئا بينما تشكّل الكنيسة المرئية التي تتكوّن من جماعة المؤمنين على الأرض والذين يشتركون معا في العبادة وتقديم الذبيحة الإلهية.ووظيفة الكنيسة الأرضية هي مساعدة العالم الساقط في الخطيئة والمنحط ليعود إلى الإيمان (Houten et al ١٩٨١ : ١٣٣ - ١٣٦) .

فالوعد هو الوعد ذاته والميثاق لم يتغير ولكن كيف يفسّر ذلك ؟ وكما في أرميا الذى يتكلّم عن العهد الجديد ، فقد فسّر كلفن كلمة « جديد » بمعنى التجديد بمجده القديم . وكما أنّ العهد الجديد لايحتوى على نقض لما كان قديما ، فمحتوى الوعد واحد إنّما أخذ أبعادا جديدة . وأكّد كلفن على أنّ مفهوم النقض الملصق بالعهد الجديد يفرغ العهد القديم من معناه . ولكن كيف يفسّر ذلك ؟

ذهب كلفن إلى أن الوعد لم يقم بحد ذاته بل ارتبط بمفهوم الوفاء به أى أن الله لم يعط الوعد لبني اسرائيل دون أن يتعهّد أن يوفي به . والمسيح في نظر كلفن هو الوفاء بالعهد أو الوعد الإلهي دون نقض لما كان قبله ، وهذا على حدّ قول كلفن ما قال به المسيح نفسه أنّه ما جاء لينقض بل ليكمل وأن السماء والأرض تزولان وأنّ كلامه لن يزول حتى يتم الكل . فنعمة الله على اسرائيل في رأى كلفن لا يمكن إهمالها كعمل عظيم كان في الماضي ومرّ عليه الزمن بل هو متضمّن في حياة الكنيسة . وتطبيقا لذلك فقد جعل كلفن المزامير ترانيم للكنيسة ومن هنا كانت العلاقات الروحية بين الكنيسة البروتستنطية والكنيس اليهودى وبناء على ما جاء في اليهودية فقد منعت البروتستنطية جميع الايقونات من الكنيسة وحرّمت جميع ما يمت إلى تجسيد الإله في صور على غرار ما جاء في الوصية الأولى من الوصايا العشر . كما أنّ البروتستنطية قد قاست التجربة اليهودية في المجتمعات الغربية على غرار ما قاسته اليهودية ومن هنا جاء التعاطف مع اليهود من الناحية الإنسانية حتّى في الوقت الذى لم تك فيه علاقات ملموسة بين الأفراد اليهود والبروتستنط (Wolf ١٩٥٨ : ٦٢-٧٠) .

وقد شدّ أزر العلماء اللاهوتيين البروتستنط في هذه الآراء وجود عبارات كثيرة تدل على هذه الآراء مثل الذى جاء في رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية : «الأحباء من أجل الآباء» (رومية ١١ :٢٨) وغيرها

حيث فسّروا كلمة الأحباء بأنهم اليهود الذين أحبهم الله من أجل الآباء الأول ابراهيم واسحق ويعقوب . أمّا بعد أن قرّرت الكنيسة البروتستنطية ترجمة الكتاب المقدّس ترجمة قياسية فقد اتصل القساوسة بالربّانيين وأصبحت بينهم علاقات متينة ولعب الحاخامات اليهود دورا فعّالا في الترجمة . ولذلك نرى أنّه حيث انتشرت البروتستنطية أخذت العلاقات بين أتباعها وبين اليهود تتوطّد حتى وصل الأمر بأمير الأراضي المنخفضة (Hugo de Grool) أن يفضّل العلاقات بين البروتستنط واليهود على العلاقات بين البروتستنط والكاثوليك وبرّر ذلك بأن اليهود لا قيادة لهم ليخافها البروتستنط كما عليهم أن يخافوا من الكاثوليك التابعين لسلطة البابا في روما . (Visser١٩٦٣ : ٣٣) . ومن هنا كان التقارب بين اليهود والبروتستنط من الناحيتين الدينية والإنسانية (De Lamar ١٩٨١) .

ولكن المسيح وعد بأن يأتي ثانية كما جاء في قانون الإيمان : « وأيضا سيأتي بمجد عظيم ليدين ـ الأحياء والأموات » . فمتى إذن هذا المجي ؟ هنا وحول هذا السؤال ظهرت عدّة نظريات كان أهمّها أن المسيح سوف يأتي حيث أتى في الماضي وسوف يملك على شعبه أي اسرائيل . ولم تقتصر هذه النظرية على الكلفينية فقط بل أخذت مكانها في المذاهب المسيحية المختلفة . وتطابقت هذه النظرية الروحية المسيحية مع النظريات المادية اليهودية بأن المسيح سوف يأتي ليجمع خراف اسرائيل في الأرض التي وعدهم الله بها .

من هذه النظريات وبناء عليها نشأت وانطلقت حركات عديدة وضعت اليهود واليهودية في مكانة التقديس ومن هذه الحركات مثلا حركة شهود يهوة الذين يتكلمون عن آيات العهد القديم وعلامات الوقت . وهناك أيضا العشرات من المذاهب البروتستنطية مثل السبتين واللوثريين والأنجيليين وغيرهم ممن قدّموا المساعدات القيّمة للصهيونية دونما حتى التفكير بأنهم يعملون ضد البلاد العربية وشعوبها . وهناك مثل السبتيين وشهود يهوه الذين غيّروا حتّى يوم الراحة من يوم الأحد إلى يوم السبت .

وظهرت خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر الحركة الالفية (Millenarism) والتي كما يقول أسعد رزّوق (١٩٦٨) كانت تنتظر علامات الوقت وعودة اليهود إلى فلسطين وكان أوّل هذه الحركات في بريطانيا ومن أتباعها القسّ هشلر وأصدقاؤه والذين بشّروا بهذه العلامات في بيوت الملوك والأمراء . فبينما ظهرت بعض الحركات اللوثرية والكلفينية وغيرها واهتّمت بإعادة اليهود إلى فلسطين وأقامت كثيرا من المؤسسات الدراسية مثل (Palestine Exploration Fund) والتي كانت تهدف أيضا إلى المسيحية ظهرت أيضا حركات وعقائد لم تك تهتم بموضوع نصرنة اليهود بقدر ما اهتمت بعودة اليهود إلى أرض الميعاد لأنها تؤمن بأن المسيح لن يأتي ويحكم حتّى يكون ذلك ويحكم مدّة ألف سنة . فقد كتب هشلر عام ١٨٨٤ كرّاسة « إرجاع اليهود إلى فلسطين حسبما ورد في كتب الأنبياء (The Restoration Of Jews To Palestine According To The Prophets) » وهكذا قامت حركات مسيحية أوروبية تحمّست للصهيونية أكثر ممّا تحمّست لها بعض الجماعات الأوروبية ودعيت هذه الجماعات باسم « الصهيونية الأممية » . وقد جاءت كلمة أمميّة من التقسيم الحاصل في التلمود بين اليهود وغير اليهود المدعوين جوييم « أممي » ومن هنا كلمة أمميّة .

ب ـ التقاء الفكر المادّي

يطالعنا عالم الاجتماع الالماني ماكس فيبر (Max Weber ١٩٠٤ ـ ٥) بأنّ الروح الرأسمالية قد بنيت

على الأخلاق البروتستنطية . فهذه البروتستنطية التي تريد أن تقود الانسان إلى الخلاص علّمته بأن أهم ما يكون في حياة الانسان اذا أراد أن يبتغي مرضاة الله هو التقشف والعمل ، وأن على الانسان الذي يقوم بعمل ما ان يراه كدعوة من الله وان يلتزم بهذه الدعوة . واذا ما أراد الإنسان الخلاص من الهلاك الأبدى فعليه أن يدير ظهره إلى شهوات هذا العالم ويقوم بعمله جيّدا . (We-ber ١٩٣٠) .

والحقيقة هي أنّ الكلمة الألمانية المستعملة لكلمة مهنة تدلّ على الدعوة (Beruf) وهي تعني دعوة ومهنة في نفس الوقت ، بينما توجد في اللغات الأوروبية الأخرى كلمات مختلفة تدلّ على هذين المفهومين المختلفين والذين جمعتها الكلمة الألمانية . وكذلك اللغة الهولندية فإنّها تعرف نفس المفهوم (Beroep) ليدلّ على هذين المدلولين لأن اللغة الهولندية مشتقّة من الأصل الجرماني .

غير أنّ الالتزام بالدعوة والعمل والابتعاد عن التمتع بالحياة أي التقشّف يقود إلى الكثير من الوفر ورأس المال . فماذا يفعل الإنسان بالوفر ؟ وكان الجواب البروتستنطي هو أنّ المال يجب أن يستثمر والاستثمار يعود بالفائدة التى تضاف إلى رأس المال وهكذا تحصل عملية تراكمية من رأس المال والفائدة بناء على قاعدة الفائدة المركبة (نفس المرجع ، ص٣) .

كيفية تكوين رأس المال بحدّ ذاتها ليست غريبة . الغريب هو السؤال : من أين جاءت العقيدة البروتستنطية بهذه النظرية المادية لتوافق على أخذ الربح والفائدة ومن ثم تراكم رأس المال ؟ قبل أن يأتي ماكس فيبر بهذه الأفكار سبقه شخصيتان تكلما عن رأس المال هما كارل ماركس وآدم سمث (ماركس ١٩٢٦ وسمث ١٩٥٠) . ما يهمنا هو ما قاله ماركس عن رأس المال هذا . فقد قسم رأس المال الأوروبي إلى نوعين : الرأس المال الربوى والرأس المال التجارى وعلينا أن نقرأ - الرأسمال المسيحي - (ماركس ١٩٢٦ : ٩١) لأن الرأسمال التجارى كان في أيدى المسيحيين قبل أن يحصل اليهود على المواطنية الكاملة في بداية القرن التاسع عشر . وكان كارل ماركس يعني بالرأس المال الربوى ، رأس المال الذى يتكون عن طريق المرابإة أى إقراض المال مقابل الربا . أمّا الرأس المال التجارى فكان يتكون من تراكم الأموال المجموعة مقابل الإنتاج الزراعي أو الصناعي (Becker ١٩٦٤ : ٢١ - ٣٣) . وغالبا ما كان المسيحيون يرفضون الربا كونه حراما (Dempsy ١٩٤٣ : ٢٣ - ٢٦) . اذن كيف وصل البروتستنط إلى فكرة الفائدة (الربا) ليضاف إلى رأس المال وتكوين عملية تراكم رأس المال ؟ والحقيقة هي أن البروتستنطية في القرن السادس عشر كانت تمنع الفائدة والربا وبقيت كذلك حتى ظهرت حركات بروتستنطية تجارية أكثر تحرّرا وأخذت تتنافس مع الرأسمال الربوى فسمحت بالفائدة والربا (Herberg ١٩٦٣ - ١٣٩ - ١٤٣) . لأن هذا الرأس المال الربوى هو الذى كان قد أدّى إلى القضاء على الأرستوقراذية المرتبطة بالأرض والإنتاج الإقطاعي من جرّاء الفوائد التي كان يتقاضاها الدائنون على أموالهم (حداد ، ١٩٨٤ : فصل ١١) .

على الرغم من عدم تعرض ماكس فيبر لمشكلة الربا في العهد القديم إلّا أن مسألة الربا في الفكر المسيحي البروتستنطي الغربي مستمدّة من العهد القديم الذى أصبحت محتوياته أساسا للنظرية الكلية التي أصبحت البروتستنطية تفسرها بالظواهر الاجتماعية . والحقيقة هي أن اعادة مركزية العهد القديم في الفكر المسيحي

قرن بين مبدأين : الأول مادّى كما في العهد القديم وينتقص جميع ما يشير إلى ماهو غير دنيوى ، فاليهودية لاتعرف مفهوم العذاب والعقاب ولا مفهوم الجنة والنار وتركز على العقاب والثواب في هذا العالم (Epstein ١٩٥٤ : ١٠٣-١٠٩) . إذا رضي عنك الإله سوف ترى ذلك في حياتك وكذلك إذا لم يرض عنك سواء في الغنى أو الفقر التوفيق والفشل والوسيلة للوصول إلى هذا ـ النجاح أو الغنى والحياة الجيدة هي المادة . هذه العقيدة مستمدّة من نظرية الاختيار ولهذه النظرية أبعادها فيما يخص المحرمات والمحلّلات . ففي عقيدة الاختيار تكمن نظرية المساواة أى مساواة الأفراد الذين اختارهم الله من خلال الاختيار ولذلك أيضا منع هؤلاء الأفراد من محاولة التفريق بين بعضهم من خلال الاختلافات . وللوصول إلى ذلك جاءت التشريعات التوراتية التي منعت اليهوى مثلا من أخذ الربا من القريب وتحليله من الغريب . بهذا وضعت نوعا من التنافس بين المختارين للحصول على الثروة من غير اليهود غير أن التلمود سمح بأخذ الربا حتى من الأقرباء . والربا هو الفائدة التي تسمح بتراكم رأس المال والوصول إلى الثروة (Jacobs ١٩٦٤ : ٦٧-٧١) .

فقبل أن تأتي البروتستنطية كانت جميع الدول الأوروبية تتكون من مجتمعات يحكمها القانون الكنسي الكاثوليكي الذى يمنع الربا . وكانت هذه المجتمعات تتكون من ثلاث طبقات : طبقة النبلاء والأشراف وهم ملاك الأراضي ، وطبقة العمال وكانت هناك طبقة الحكام ورجال الكنيسة (Davis ، ١٩٧٠) . كانت هذه المجتمعات مغلقة ولم تدخلها أية أقليات غريبة عدا اليهود والزط أو النور أو الغجر .

أمّا الزط فكان هؤلاء جماعات متنقلة لاتريد الاسيتطان في مكان ما . والجماعات الوحيدة التي كانت تريد الاستيطان هي الجماعات اليهودية التي بقيت شوكة في حلق البابوات ورجال الكنيسة في عدم اعتناقهم للمسيحية . وحيث حل هؤلاء لايحلّون إلاّ في المدن وحول المراكز المأهولة بالسكان . كان القانون الكنسي يستثني هؤلاء اليهود من جميع الوظائف الحكومية وجميع أنواع الملكية . ولذلك كنت تراهم أكثر ما يكونون في الوظائف الحرّة والتجارة وجمع الضرائب لملاّك الأراضي . أى أنهم عملوا في تلك الوظائف التي تقود إلى الثروة وكنت ترى أن جماعة منهم قد وصلت الى درجة عالية من الغنى . ساعد هذا الوضع اليهود على التدخل في العلاقات الاجتماعية عن طريق تقديم المساعدات للنبلاء والأشراف الذين كانوا يتجهون إليهم عندما يكونون بحاجة إلى المادة (Katz ١٩٦١ : ١٣٨-١٤٣) .

عندما ظهرت البروتستنطية وبخاصة في المائة سنة الأولى من القرن السادس عشر والسابع عشر خلقت أقلية أخرى طاردتها السلطات الكاثوليكية وكان على أفرادها أن يعتنقوا مبدأ اقتصاديا يؤمّن لهم سبل البقاء ، على الرغم من أنهم كانوا يختلفون عن اليهود في الملكية . فمن خلال عقيدة الدعوة والتكريس في العمل كان هناك الوفر ـ فماذا نعمل به ؟ وكانت أقرب طريقة لذلك هي عملية الاستثمار والفائدة (الربا) . فعلى عكس الأقلية اليهودية التي لم تكن قادرة على استثمار أموالها بسبب استثنائها من الملكية وعدم التأكد من دوام بقائها في البلاد (فقد كانوا عرضة إلى الطرد والتهجير في أى وقت) كانت الجماعات البروتستنطية قادرة على الاستثمار وجمع رأس المال . وحيث وجدت البروتستنطية (النمسا أولا ثم سكوتلاندا ، الأراضي المنخفضة وشمال ألمانيا) أينعت الرأسمالية بناء على نفس العقيدة المستمدة من العهد القديم والذى أصبح

العامل المشترك بين البروتستنطية واليهودية (Max We-ber ، نفس المرجع فصل ٣) .

ويبدو أن ماكس فيبر قد عاب على وليم سومبارت (Somabart ١٩١٣) التركيز على دور اليهود في تكوين الرأسمالية ، إلا أن ذلك كما يبدو مردود عليه ، فالفرق بين فكرة رأس المال اليهودى وفكرة رأس المال البروتستنطي هو ظهور فكرة « الصناعية » والاستثمار الصناعي . فقد بقي رأس المال اليهودى في أوروبا رأس مال ربوى على شكل مؤسسات بنكية إلى أن أخذ اليهود حقوقهم المتساوية مع باقي السكان في دول وبلدان أوروبة الغربية وسمح لهم بالمواطنية والملكية . حينها بدأ استقرارهم وأخذوا يستثمرون رؤوس أموالهم ، وبخاصة في الدول الصناعية المتطورة منذ القرن التاسع عشر[٣] .

غير أن الصهيونية عرفت كيف تستغل مركزية العهد القديم الدينية في البروتستنطية وتستعمله في إقناع الرأى العام الأوربي للتعاطف مع أهدافها من ناحية سياسية وكان الرأسمال اليهودى هو الأداة الضاغطة .

ملحوظات استنتاجية

ـ المسيحية واليهودية مفهومان تطوّرا في أوروبة كل في اتجاه معين خلال التاريخ الطويل منذ غزو المسيحية للقارة الأوربية . فقد بدأت اليهودية قوة ضاغطة ومحرّضة على اضطهاد المسيحية الأولى ، لتصبح بعد اعتناق أوروبة الدين المسيحي ، ديانة مجموعات مضطهدة لم يتسن لها الاستقرار تحت الحكم الكنسي .

ـ على الرغم من ظهور البروتستنطية بشقيها اللوثرى والكلفيني ودون شك تحت تأثير اليهودية وتعاليم العهد القديم ، إلاّ أن الثورة البروتستنطية كانت ثورة ضد حكم البابا المتسلط ، والقهر الكنسي متمثلا في حكم رجال الكنيسة .

ـ حتى ولو أبدت البروتستنطية تسامحها تجاه اليهود في المرحله الأولى من ظهورها ونموّها إلاّ أن البروتستنطية المبكرة (القرن السادس والسابع عشر) لم تك أكثر تسامحا مع اليهود من الكنيسة الكاثوليكية الأم .

ـ وضع العهد القديم وتعاليمه مساويا لتعاليم العهد الجديد في البروتستنطية لا يعني أن هذه الطوائفّ المسيحية قد تهوّدت وأصبحت يهودية . فهي قد تطوّرت وطوّرت تعاليمها بناء على فلسفات جديدة كانت نتيجة للفكرين الروحي كما جاء في العهد الجديد والمادى كما جاء في العهد القديم .

ـ محاولة الالتقاء بين الفكرين المسيحي واليهودى محاولة من جانب واحد وهو الجانب البروتستنطي أملا في تمسيح الجماعات اليهودية . ولم يذكر لنا التاريخ بأن الحاخامات اليهود قاموا بمحاولة الاعتراف بالمسيحية .

ـ لا يخامر الباحث أدنى شك بأن الرأسمالية العالمية هي أيضا نتاج لتطوّر ونمو كان من الرأسمال اليهودى والبروتستنطي خاصة والمسيحي عامّة ، لكن يبقى على الباحث العربي أن يضع دور الرأسمال النفعي وتعاونه وتكاتفه مع الرأسمال العالمي موضع بحث .

(٣) لم يحصل اليهود على المواطنية الآ في بداية القرن التاسع عشر بعد ظهور الدساتير الأوروبية التي منحت الجميع حقوقا متساوية .

ـ كذلك فالباحث على قناعة من أن صراع اسرائيل من أجل البقاء والسيطرة يقودها إلى التعاضد والتعامل حتى مع الشيطان وحبك المؤامرات ضد الأمة العربية والإسلام ، فالحضارة العربية الإسلامية وديمومتها تحوى في طياتها الخلية الأولية التي سوف تقود إلى انهيار نتاج جهود اليهود خلال ألفي عام

ـ على الجامعات العربية خاصة والإسلامية عامّة أن تعمل على تأسيس مراكز دراسات للمسيحية واليهودية على غرار مافعله الغرب واسرائيل من تأسيس مراكز دراسات للحضارة العربية والإسلامية بجوانبها المتعدّدة وأن تكرّس لهذه المراكز باحثين أكفياء لدراسة المسيحية واليهودية من الداخل وكل على حده بدلا من الاكتفاء بالدراسات السطحية . فالمسيحية مفهوم واسع ولا يمكن أن يفهم بمثل هذه المفاهيم الشمولية وكذلك هي اليهودية .

القول بمؤامرات مباشرة تحيكها المسيحية واليهودية ضد الاسلام والعروبة قول تكهني لأنه لايقدم لنا سوى مؤشرات عامة وغير مدعومةبالابحاث الدقيقة وقد تقود مثل هذه التعميمات الى السقوط في التطرف والعقائدية المنغلقه . ويبدو للباحث أن تأسيس مراكز للدراسات الجدلية خطوة مهمة في تتبع الأحداث على غرار المراكز التي أنشئت في الغرب .

***

المراجع العربية

د . حداد ، مهنا يوسف — الرؤية العربية لليهودية : دراسة في تكوين الصورة اليهودية كما وردت في الكتب العربية ١٩٤٨ ـ ١٩٧٨ ، هولندا ، أوترخت ، جامعة أوترخت الحكومية ١٩٨٤ (رسالة دكتوراة) باللغة الإنجليزية غير منشورة . النسخة العربية وزارة الثقافة والإعلام بغداد (للنشر) .

خان ، ظفر الإسلام — التلمود تاريخه وتعاليمه ، بيروت : دار النفائس ، ١٩٧٢ .

دروزة ، محمد عزّت — الجذور القديمة لأحداث وملوك بني اسرائيل ، بيروت : المكتب الإسلامي ، ١٩٧١ .

رزوق ، أسعد — تاريخ بني اسرائيل من أسفارهم ٢ ج ، بيروت : المكتبة المصرية ، ١٩٦٩. اسرائيل الكبرى ، بيروت : مركز الأبحاث ، ١٩٦٨. التلمود والصهيونية ، بيروت ، مركز الأبحاث ، ١٩٧٠ .

السحار ، عبدالحميد جوده — وعد الله واسرائيل ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧١ .

السقاف ، ابكار — اسرائيل وعقيدة الأرض الموعودة ، القاهرة عالم الكتب ، ١٩٦٧ .

أحمد شلبي — مقارنة الأديان ج ظ اليهودية ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ط ٥٠ ١٩٧٨ ، ط ١ ١٩٦٦.

طعيمه ، صابر عبدالرحمن — الصهيونية في التاريخ ، القاهرة : مكتبة القاهرة الحديثة ، ١٩٦٧ .

طعيمه ، صابر عبدالرحمن — اليهود بين الدين والتاريخ ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٢ .

طعيمه ، صابر عبدالرحمن — تاريخ اليهود العام ، بيروت : دار الجيل ، ١٩٧٥ .

طعيمه ، صابر عبدالرحمن — التراث الإسرائيلي في العهد القديم وموقف القرآن الكريم منه ، بيروت : دار الجيل ١٩٧٩.

ظاظا ، د . حسن — الفكر الديني الأسرائيلي : أطواره ومذاهبه ، القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٩ .

كنعان ، جورجي — وثيقة الصهيونية في العهد القديم ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٧ . أمجاد اسرائيل في أرض فلسطين ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٨ .

المراجع الأجنبية :

1 — Atkinson, James., **Martin Luther And The Birth Of Protestantism.** Baltimore, 1968.

2 — Becker, Garry S., **Human Capital : A Theoretical and Empirical Analysis.** New York : National Bureau of Economic Research, 1964.

3 — Becker, S.G., & Mark Blaug, **Economic Theory In Retrospect.** Homewood, III., Erwin, 1968.

4 — Dempsy, Bernard, W. **Interest And Usury.** Washington : American Council of Public Affairs, 1943.

5 — Cohen, Israel, **A Jewish Pilgrimage : Autobiography.** London : Macmillan, 1956.

6 — Epstein, Isodore, **The Faith of Judaism : An Interpretation for Our Time.** London : Soncino, 1954.

7 — Gerssen, S. **Modern Zionisme En Christelijke Theologie)Modern Zionism and Christian Theology (The Netherlands, Kampen : J.H. Kok, 1978.**

8 — Haddad, M.Y.S. **Arab Perspectives of Judaism : A Study of Image-Formation in the Writings of Muslim Arab Authors 1948-1978.** The Netherlands, Utrecht : State University Of Utrecht, 1984 (a Ph.D. Thesis).

9 — Herberg, Will, **Protestant, Catholic. And Jew : An Essay in American Religious Socioloy.** Garden City, New York : Doubleday. 1963.

10 — Herzl, Theodor, The Complete Diaries. New York : Herzl's Press, 1960.

11 — Houten, A.v. and Mau Kopuit **Wij Stan Achter Israel (We Support Israel).** The Netherlands, Amstelveen : Amphora Books 1981.

12 — Huby, Joseph (ed.), **Christus : Manuels D'Histoire Des Religions**) Christus : (Manuals of the History of Religions) . Paris : Beauchesne, 1947.

13 — Jacobs, Louis, **Principles Of Jewish Faith : An Analytical Study.** London : Valentine, 1964.

14 — Lamar, Jansen de., **Reformation Europe : Age of Reform and Revolution.** Lexington, Massachussetts D.C. : Heath & Co, 1981.

15 — Marx, Karl, **The Capital : A Critique of Political Economy.** Chicago : Kerr, 1926 (First published in German in 1855).

16 — Marx, Karl, 'On The Jewish Problem'. in : Karl Marx, **Early Writings.** London : Watts, 1963, pp. 1 — 40.

17 — Moore, Barrington, Jr. **Social Origins Of Dictatorship : Lord and Peasant in the Making of Modern World.** Penguin University Books, 1966.

18 — Nikel, Johannes et al., 'La Religion Chreyienne', in : Joseph Huby, **Christus.** Paris : Beauchesne, 1947, pp. 1820—1252.

19 — Smith, Adam., **An Inquiry Into The Nature Of Causes Of The Wealth Of Nations. London : Methuen, 1950.** (First published in 1776).

20 — Sombart, W., **Der Bourgeois.** Translated into English under the Title : **The quintes sence of Capitalism : A Study of the History and Psychology of the modern Business Man.** New York : Dutton, 1915.

21 — Spitz, Lewis W. **The Protestant Reformation.** New York : Harper & Row, 1985.

22 — Stohr, Martin., 'Luther Und Die Juden' in : **Der Ongekondigde Bund.** (Luther and the Jews. in : Unproclaimed Union) Hrsg. Von Dietrich Goldsmith und Hans Joachim Kraus, 1964, pp. 80 — 107.

23 — Uthman, J, von., **Doppelganger : Du Bleicht Gezelle.** (translated into Dutch as Joden en Duitsers (Jews and Germans). Stuttgart : Seewald Verlag, 1976.

24 — Visser, A.J., **Calvijn En De Joden (Calvin and the Jews).** The Netherlands; 's Gravenehage: Kok, 1963.

25 — Walker, Williston **John Calvin : The Organizer of Reformed Protestantism.** New York : Free Press, 1969.

26 — Weber, Max., **Protestant Ethis and the Spirit of Capitalism.** Translated into English by T. Parsons. London : Allen & Unwin, 1930.

27 — Wendel, F. **Calvin : The Origins and Development of his Religious Thought.** New York : Free Press 1963. (Translated from French by Phillip Mairet).

28 — Wolf, Hans, H., **Die Einheit Des Bundes.** Berlin : 1958.

مطالعات

كتابة المحو

محمد بنيس

١ - الحداثة الشعرية حداثات ، منذ اللحظة التى استقبل فيها محمود سامى البارودى العالم بتسمية لا تشبه سابقاتها . وهانحن اليوم ، عبر السراديب الباردة أو المتهججة ، فى هذه المنطقة أو تلك ، فى المنافى السيدة المعممة ، نشهد لحظة شعرية يستعيد فيها شعراء عرب حالة التسمية مجددا ، لبناء مسكن حر رمزي ، له الاختلاف قبل الألق ، أو له الانفصال قبل وضع ختم امتياز سمى من قبل تجاوزا .

٢ - لاأستطيع اختزال ماكتبته ، شعريا ، فى هذه السيادة أو تلك . هذا يعود بدءاً لما اخترق جسدى من ممارسات هددت تماسكا برانيا به يصف انعدام الخيال حالة كتابية . انها ممارسات الشعر المعاصر التى أمضاها بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى وأدونيس وخليل حاوى وصلاح عبدالصبور . ولكن ممارسات أخرى ، قادمة من مخابئ صامتة في القديم العربى (مشرقا ومغربا) أو من تجارب كتابية معزولة خارج العالم العربى لم تتوقف عن حفر أثرها على جسد موشوم بزمنيته فيما هو معبأ بسلالات دم فى نصوص لانهائية ماتزال متكلمة من خلل إيقاعاتها .

٣ - صحبة هؤلاء وأولئك أخذت يدى قلما وورقة ، ذات يوم لالم تذكره ، لتكتب . قد ننسى التاريخ الزمني لميلاد هذا الفعل الذى نسميه كتابة ، مع ذلك لاننسى شيئا أتى لتتحرك اليد ، واليد ، واليد ، حتى تصبح الكتابة فعل يد ثالثة لاأحد يفك أسرارها المادية ، وهى تغلق بابا لتفتح أخرى لاتشبهها . العنف هو ذلك الشيء الخارجي الآني . أعطيه وضعية الآني لأن حتمية أو علية مجرد وهم به نبتهج عنوة لنبرر عجزا عن معرفة مايحرك اليد الثالثة التى تنبثق من بين اليدين الاعتياديتين .

٤ ـ هكذا أنزع عن ممارستي النصية وهم الاستمرارية ، وأحرمها من حجة القطيعة . للكتابة انتقال أهبه زوغان الابدال . وماكتبته منذ ماقبل الكلام الى ورقة البهاء ينتسب لممارسة قد يكون لها ماتتهيأ به لاحتمال السكن فيه كتجربة . وهذا الاحتمال فك ارتباط مع موقع قضائي أو كرسي امتياز ، فما يستحوذ علي (أو هكذا أتوهم) هو ممارسة كتابة بدون سلطة تتنكر لكل سلطة ، بل وتهدمها . في البدء أو الآن كنت مشدودا نحو تفكيك كل أصولية أو حقيقة . وتأمل المسار يتبدى أو يتخفى ، لاسراً شيطانياً ولا نفحة علوية ، هناك فقط جسد مسكون بالكتابة .

٥ ـ لكل ممارسة تاريخها ، فيما هي مؤرخة للذات الكاتبة وزمنيتها ، كان ذلك من أساسيات التأمل الشعري الذى رافق حماقاتي وذهولي ، ولربما رافق أيضا صمتي واختياري عزلة من لايذهب نحو سيادة أو سلطة . معنى ذلك أن ميلادي وتربيتي ، بمجموع حالاتها ، في المغرب كان لهما هما الآخران أثرهما على جسدي . في أواسط الستينات كنت أحس بأن الشعر المكتوب بالعربية في المغرب (وهو ماأسميه اليوم بالمحيط الشعري) ليس هو الشعر المكتوب بالعربية في المشرق (وهو ماأسمي بعضه بالمركز الشعري) . مامعنى أن تكتب الشعر بالعربية في المغرب ؟ ولماذا يكون هذا الشعر موشوما بنزيف القادمين والذاهبين ؟ وكيف تغادر أرضية لاتطيق جسدك ،ولا جسدك ينضبط لها ؟ ربما كانت هذه الأسئلة اشتغلت في غفلة عني في ماكتبته وقرأته ، نشرته ودمرته ، صاحبته وقاطعته ، التحمت به وصارعته ، انقذفت به فيه وفككته ، لاشيء يأخذ مكانه المطمئن غير الاحتمال ، وما عداه مجرد وهم .

٦ ـ كان فعل الكتابة صراعا ، لأنه كان بحثا عن مسكن حر ، كما كان إقامة على حدود الخطر . في الصراخ والصمت ، في العنف والأنين ، في التشظي والمؤالفة ، صاحب الجسد مسار الكتابة ، ولأن اجتياز المسار يتطلب السفر ، فقد انشغل أيضا بمرابط الكتابة (أليست هي مرابط الخيل في ليل صحراء الشاعر الجاهلي ؟) والمرابط ، هنا ، هي اللقاء الحر ، وضع القدم على عتبة كتابات يستحيل الدخول الى مسكنها من غير تحية . ويكون السياب أو أدونيس فيما بعد . تحية على العتبة . خلع الحذاء . فتح أزرار القميص . ذهاب الى الجذب . وتكون القراءة جذبا وانجذابا ، مثلما تكون الكتابة جذبا وانجذابا بالتوازي والتقاطع تأتي مساكن شعرية من أوربا ، من قديم المشرق العربي ومغربه ، من أغاني وأهازيج تسمى المكان الذى يضبط الجسد ، من أقاصي الصين واليابان ، من تراب أمريكا اللاتينية وأدغال استوائية وافريقية . كل هذه كانت تستحوذ على الكتابة وتشتغل فيها . وخارج الكتابة التهديد والوعيد ، والمحاكمة والمقصلة ، المقبرة والصمت ، تلك مشاهد مسترسلة . أقنعة متغيرة لأبوة قاسية .

٧ ـ لبداية السفر مكان معلوم يحدد النهاية . وبمجرد ماتحس بأن الخطوات تورطت في السفر ، والإيقاعات تملكت الجسد ، تضيع النهاية ويمّحي المستقيم . تنتهي الكتابة لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي . بقليل من الماء ينتعش الجسد . انه ماء الكتابة . تضج الاعضاء بأصوات القادمين والذاهبين ، وللإيقاع الفردى خصيصته المستترة ، يتسرب لسواد الورقة وبياضها ، في المتن والهامش ، في تعدد الخطابات دخيلة الخطاب الواحد . تكتب مع هذه الكتابة وضد غيرها . ذلك فعل الكتابة

ذاته . ومرابط السفر تتلبس بمصاحبة السؤال ، وتختبر الكتابة كثافتها فى الوقت الذى يصبح فيه المتاه نهاية .

٨ ـ اذا كانت حداثة الشعر العربي (ولغير العربي موقعه كذلك) تهتدى بمفاهيم التقدم والنبوة والحقيقة والخيال ، فإن الكتابة تمحو وهم الأصل . ممارسة تتجسد من خلل ذات كاتبة شخصية . إنها كتابة يتيمة . فى الألياف تنبسط أو تتوتر ، تتضامن أو تتفتت ، والمتاه أخو الهذيان . هناك تنعدم الخطاطات التى تستبق فعل الكتابة ، وتتعرض لتدمير هو وحده يحول التجربة استحقاقا ، حيث الجسد يضم مكبوته ، ويحتفى بمنسيه . قد يكون ذلك خطا مغربيا (يسميه الخطاب السائد بأنه لاقومى) أو رنين نسق من الدوال المعرفية والمعيشية التى تنادى على بعضها . دال يلج دالا . ويتفسخ النص أثناء انبنائه . تنهدم الوحدة النصية ولا يمهد النص سوى شقوقه . تكتب الكتابة لتمحو صورة صرح أو وهم مجد . يتيمة تتقدم فى سفرها نحو مالا تعرفه ، منقادة بهذا الذى يمنح الجسد بهاءه المنحفر بتؤادة فى هذا النص القصي من النص ، هذا القليل الذى عادة مايبحث عنه القارئ بأجهزته المعدودة فلا يجده ، ينفلت من بين تقعيدات النظريات الكاملة ليترك القراءة مثقوبة باستمرار . لاتكتب الكتابة عن شيء بل تنكتب مع شيء ليست صورته بل أثره . فى انفلات الحدود بين الداخل والخارج ، بين الأدب والفكر ، بين الشعر والنثر ، بين السواد والبياض ، تبحث الكتابة عن مقامها . انها شفيع التجربة التى تنتهى لتبدأ ، نازعة عنها كل نبوية أو غائية . حلزونية تكون ويتيمة تبقى . ويأتى السادة النقاد (القضاة) بأقنعتهم المتبدلة ليجهروا بالتصنيف . الحسن والرديء ، المتقدم والمتخلف ، المشرقي والمغربي ، القديم والحديث . لاشيء غير الاسترسال فى السفر . مرة تنصت لصوت من بعيد الشعر الانسانى أو من مسافر آخر ، تحس بحشرجاته دون رؤية وجهه . يد ترتفع لتخبر باختيار المسار ومهالك العثور على زمردة وحيدة . لم تكن تلك نهايتك بل هى متعة سفرك الحر ، وبين مجازة ومجازة تقام التأبين التى يستحقها اختيار جسدك . يأتى القضاة ، كالعادة ، حاملين كتاب مايكتب من قواعد النهش البذيئة ، باسم القبيلة ، أو باسم معيار ، أو باسم ما ليس أنت إجمالا . تنعقد الدائرة والدم ينزف منذ شعراء الجاهلية الى الآن .

٩ ـ لاأضع هذه الممارسة النصية ، وخاصة فى مرحلتها الأخيرة ، ضمن الحداثة أو قل انها حداثة مختلفة ، ليست متعالية ولا متجاوزة . هي كتابة تتسمى بالمحو ، محو كل ما يمكن أن تؤول به إلى نهاية معلومة عند الكتابة أو القراءة . تنصت للغياب الذى يهدم الجسد ، ولا أثر غير دم يتيم يفتقد الأصل ويهتدى بالانشقاق . من خلل ذلك تكون ممجدة للفراغ ، للحلزون ، لانفتاح الدائرة ، وتكون هناك هذيانا ينكتب بالايقاع الشخصي . هيئة الفراغ تفزع الباحثين عن المعنى ، عن أصل الصورة ، عن التئام المتفسخ ، لأنهم بحاجة للقصيدة الممتلئة بالكلام الذى يريد للنص أن يكون ممتلئا ، لأجل ذلك يعدمون الذات الشخصية لصالح الجماعة ، وبالمعنى يطمئنون لمآل به يسعدون فى أخراهم أو دنياهم (لافرق !) . هنيئا لكم أيها الباحثون عن هذا المعنى الذى تمحوه الكتابة وهى تواجه الموت بحسبيتها ، تقف على الرسم (الطل) لتعقد صداقة الفراغ والنقصان . ولكن كيف لكتابة أن تستمر فى اختيار حريتها والزمن المستبد يفرض الجهد بالحضور والمعنى والامتلاء ؟ أيستطيع الجسد الانتعاش بماء الكتابة وهو يجتاز هجيج ما تتواصل لأجله المآدب (أليس الأدب من اشتقاقاتها ؟) المفضية الى إلغاء مالا

يخضع للقاعدة والعد والقياس ؟ لكل جوابه ، وللجسد أن يرافق آثار الـذين لم يموتـوا بعد . بحبسته ينتسب لكتابة لها تسميتها الشخصية التي بها وحدها تنحفر أثرا في زمن يخشى تسميته المبللة بماء كتـابة لاتسميهـا هي الأخرى غير حريتها . كذلك هو اختبار كتابة المحو ، فهل من منصت حر لهذا الفراغ الذى لاينتهى ؟

❊ ❊ ❊

تجربتي الشعرية ومفاهيم الحداثة

سامي مهدي

أقول ابتداء : إن تجربتي الشعرية سبقت مفهوماتها ، فأنا لم ألجأ إلى « تطبيق » أي مفهوم سابق عليها ، ولم أخضعها لأية منظومة نظرية جاهزة .

هذا يعني أن ما سأقوله هنا ليس إلا « وصفا نظرياً » لتجربة شخصية تحكمها حيوية العملية الشعرية ، وتطورها التجربة ، وتغنيها المفهومات .

وفي ضوء ذلك أقول : إن الشعر عندي مزيج من « الرؤية » و« الرؤيا » و« الذاكرة » و« الحلم » . وكتابة القصيدة دفقات متواصلة من « الوعي » و« اللاوعي » ، وأعتقد أن هذا هو واقع كل كتابة شعرية جادة تستحق هذه التسمية .

ليس معنى ذلك أنني أتبنى « موقفا وسطا » بين اتجاهين : أحدهما يعنى بالوحي أو الإلهام ، أو الجنون ، أو الكتابة الآلية ، وثانيهما يعنى بالوعي ويكتب القصيدة بناء على فكرة سابقة جاهزة فيصنعها صنعا ، هذا ينحدر من أصول رومانسية وهذا يرجع إلى أصول كلاسيكية ، بل معناه التمسك بحقيقة الكتابة الشعرية التي هي مزيج من هذا وذاك .

ذلك أن القصيدة تنبثق ، عندي ، انبثاق الينبوع ، تتجمع مياهها في الباطن العميق قطرة فقطرة ، وتتفاعل عناصرها ردحا من الزمن لا أتحكم فيه ، قبل أن تتفجر في لحظة مناسبة . وهذا يعني أنني لا أقسر نفسي على الكتابة . وحتى حين أكتب بناء على فكرة سابقة ، كما يحدث أحيانا ، فإنني أدع هذه الفكرة حتى تتفاعل داخليا ، وتنبثق على النحو الذي وصفت ، في قصيدة .

على أن اللحظة المناسبة التي أعني ليست اللحظة السوريالية ، بل هي لحظة أخرى تمرق ، عادة ، في وقت من الصفاء الذهني والارتياح الجسدي ، وقت مفعم بالشفافية والنشوة ، تنطلق فيه الدفعة الاولى ، فتتبعها أخرى وأخرى ، ثم يحاول الوعي أن يقيم مصدات تمنع المياه المتدفقة من الانسياح في شعاب تضيعها .

أنا أفعل ذلك ، لأنني أحرص على أن يكون لقصيدتي شكل واضح وبناء محكم . صحيح أنني لا أتدخل ، ضرورة ، في اختيار الشكل ، وأترك القصيدة لتتشكل كما تريد ، ولكن ما إن تفعل ذلك ، وتقطع شوطا فيه ، حتى يبدأ الوعي بمراقبتها ، وضبط سياقها ، وإحكام منطقها الداخلي .

ولي ، إلى لغة الشعر ، نظرة قد تكون خاصة بي ، وقد يشاركني فيها غيري . فأنا أرى ان اللغة ليست كيانا مستقلا عن القصيدة ، بل هي عنصر من عناصرها الأساسية ومعنى ذلك أن « شعرية » القصيدة لا تكمن في لغتها ، بل في تكوينها الكامل .

وأرجو ألا أخطىء حين أشير هنا الى شيء أسميه « كيمياء القصيدة » ، وأعني تفاعل عناصرها ، ومنها اللغة ، تفاعلا وظيفيا أشبه بتفاعل العناصر في مركب من المركبات الكيماوية ، والمعطى النهائي الناجم عن هذا التفاعل هو الذي يحدد شعرية القصيدة ، ويعين الوظيفة التي أدتها اللغة ، شعريتها أو لا شعريتها .

لذلك لا أميل إلى تقسيم اللغة تقسيما قبليا إلى لغتين : شعرية ولا شعرية ولا أقبل بتجزئة لغة القصيدة الى مفردات وجمل ومقاطع في معزل عن « كلية القصيدة » إذ ليس ثمة لغة شعرية خارج القصيدة وقبل اكتمالها وتحولها إلى كيان محدد مستقل . وهكذا لا تكون اللغة ومفرداتها وجملها غايات في حد ذاتها ولا يضطر الشاعر إلى اصطناع الزخرفة والتزيين ، أو البحث عن نقاء لغوي مفتعل او الانسياق وراء لغة انفعالية محض ، بل يمارس حرية الخلق ممارسة كاملة ، وينتهك المعايير الأدبية الجامدة . وهكذا تنتقي كل قصيدة (أعني لا وعي القصيدة) لغتها الخاصة ، وتنظم العلاقات بين مفرداتها ، سواء أكانت هذه اللغة نثرية ، وفق المعايير الخارجية ، أم شعرية .

ترى ما موقع هذا كله من مفهومات الحداثة ؟

أعتقد أنها تقع منها في الصميم . فالحداثة ، عندي ، ليست مفهومات جاهزة أستقيها من هنا وهناك ، بل هي حداثة روح ، وحداثة نظر ، وحداثة تجربة . إنها أفق مفتوح لا تحده مفهومات قطعية ثابتة ، ولا أفكار أحادية الجانب ولا صرعات مؤقتة عابرة . إنها تجربة حية تعاش ، محورها سؤال داخلي مقلق يضع الشاعر أمام ذلك الأفق ، وما على الشاعر إلا أن يختار دليله .

أما دليلي فخمسة مبادىء توصلت إليها بالاطلاع والتجربة والدرس والمقارنة :

أولها : أن للشعر أفقا فسيحا لا تحده حدود المذاهب الفنية والنظريات الجمالية والمناهج النقدية .

ثانيها : ان لشعر كل لغة ، بل لشعر كل أمة ، خصائص معينة . فخصائص الشعر الإنكليزي ليست كخصائص الشعر الفرنسي ، وهذه ليست كخصائص الشعر الألماني . بعض الخصائص يعود إلى اللغة وقوانينها الخاصة ، وبعضها الآخر يعود الى خصائص الأمة وتاريخها وتراثها الروحي والمادي . ولذلك اختلف الشعر الأمريكي عن الشعر الانكليزي على الرغم من كونهما يكتبان بلغة واحدة .

ثالثها : أن الثورات الشعرية يجب ان تبدأ بسؤال داخلي ، لأن الثورات ، حتى الشعرية منها ، تتكون في أرضها وبيئتها ، فهي لا تصدر ولا تستورد .

رابعها : أن العلاقة بالشعر العالمي ونظرياته ومفهوماته الجمالية ومناهجه النقدية يجب أن تكون علاقة حوار وجدل ، لا علاقة تقليد واستنساخ .

خامسها : أن القطع بصواب نظرية ما وخطأ غيرها ، ليس سوى مراهقة فكرية قادت كثيرين إلى السقوط في فخ التقليد ، وحولت « حداثتهم » الى « نمطية » جديدة .

من الشرق والغرب

البرهان الرياضي على المعرفة بوجود الله عند جان موران

عزمي إسلام
أستاذ الفلسفة بجامعة الكويت

تمهيـــد :

ـ تكاد تكون البراهين التي ذكرها موران وطورها في دراساته على وجود الله ، من المحاولات المبكرة لاستخدام المنهج الرياضي في مجال الفلسفة بعامة ، وفي الميتافيزيقا بخاصة ، وعلى المعرفة بوجود الله على وجه الخصوص .

ـ وقد اعتمدنا في بحثنا الحالي على ما ورد من هذه البراهين ، وعنها ، في الدراسة التي نشرها جوزيف إيفانسكي لبراهين موران ، في باريس عام ١٩٣٦ ، بعنوان « موران والبراهين الرياضية على وجود الله »[1] ، حيث لا تكاد توجد طبعات حديثة لا لهذه الدراسة الأخيرة ، ولا لمؤلفات موران نفسه ، الأمر الذي جعلنا نكتفي بالاعتماد على النصوص اللاتينية التي أوردها ايفانسكي مع ترجمتها الفرنسية وذلك في دراسته سالفة الذكر .

ـ ويمكن أن نلاحظ في هذا الصدد أن براهين موران هنا أقرب ما تكون إلى صحة معرفتنا بوجود الله ، منها على وجود الله . فوجود الله عند موران ليس مطروحاً للبرهان ، بل إن موضع البرهان عنده هو صحة المعرفة بوجود الله . بعبارة أخرى ، فالبرهان عنده برهان على المعرفة وليس على الوجود . ومن ثم فالاتجاه الغالب على برهان موران هو اتجاه معرفي وليس وجودياً . ومما يشهد بصحة ذلك :

١ ـ أن أغلب ما يتعلق بالوجود والموجود ، كان من اللامعرفات وليس المعرفات في منهجه الرياضي ، كما هو الحال في كلمة « شيء » في التعريف رقم ١ ، وكلمة « الديمومة » (أو الاستمرار الزمني) duree في التعريف رقم ٨ وغير ذلك .

(١) Joseph Ivanicki, Morin et les Demonstrations Mathematiques de L'existence de Dieu. Paris, Vrin, 1936.

٢ - أنه جعل من « المعرفة الحقة بالله » De vera Cognitione Dei عنواناً لدراسته (عام ١٦٥٥) التي يستكمل فيها دراسة سابقة له عن نفس الموضوع بعنوان « إن الله موجود » Quod Deus Sit . عام ١٦٣٥ .

وسوف نشير بعد ذلك بالتفصيل الى الدراستين .

- ولتوضيح براهين موران ، لا بد من الإشارة ابتداء الى أن المنهج الرياضي يقوم على خطوتين أو مرحلتين : مرحلة وضع المقدمات ومرحلة استخلاص النتائج (أو المبرهنات) منها . أما المقدمات فتتكون من التعريفات definitions والمسلمات الافتراضية assumptions ، سواء أكانت بديهيات axioms أم مصادرات postulates .

ويلاحظ في هذا الصدد بالنسبة لمنهج موران الرياضي[٢] :

- أنه لا يكاد يفرق بين البديهية والمصادر ، ويستخدم كلمة بديهية فقط .

- وأن البديهيات ، التي يبدأ منها موران ، قضايا يقينية ، فهي عنده ليست مجرد مسلمات نفترض صدقها لكي نستنتج منها ما يترتب عليها من نتائج أو مبرهنات ، بقدر ما هي بديهيات بالمعنى التقليدي ، أي قضايا واضحة بذاتها ، ومن ثم تكون ضرورية الصدق ويقينية .

- ولقد قمنا في هذه الدراسة بترتيب برهان موران على نحو يوضح منهجه ، فذكرنا جملة التعريفات أولاً ثم جملة البديهيات بعد ذلك ، وأخيراً النتائج أو المبرهنات . وحاولنا أن تكون عملية الاستدلال على المبرهنات من مقدماتها واضحة قدر المستطاع .

●●●

البرهان الرياضي على المعرفة بوجود الله

عند « جان موران »

تقديم للبرهان :

وردت براهين موران[٣] الرياضية المتعلقة بوجود الله في دراستين له ، نشرت إحداهما عام ١٦٣٥ في كتاب بعنوان « إن الله موجود » Quod Deus Sit أما الأخرى فقد نشرت بعنوان « المعرفة الحقة بالله » De vera Cognitione Dei. عام ١٦٥٥ ، ثم أعيد نشرها ضمن مؤلفه الموسوم بعنوان « علم التنجيم الجاليني » Astrologie Gallieane. - والتي تمثل الكتاب الأول منه - والذي طبع في لاهاي عام ١٦٦١ .

ولقد طور موران برهانه في دراسته الثانية ، فبعد أن كان مكوناً من عشرة تعريفات وست عشرة بديهية وثلاثين مبرهنة (١٠ تعريفات + ١٦ بديهية + ٣٠ مبرهنة) في دراسته الأولى ، أضاف اليها موران - بعد أكثر من عشرين عاماً - ثلاثة تعريفات ، وست بديهيات وعشر مبرهنات (٣ تعريفات + ٦ بديهيات + ١٠ مبرهنات) فأصبح برهانه في دراسته الثانية مكوناً من ثلاثة عشر تعريفاً وست عشرة بديهية وأربعين مبرهنة (١٣ تعريفا + ١٦ بديهية + ٤٠ مبرهنة) ، الأمر الذي أدى الى اختلاف أرقام مكونات كل من البرهانين . وبما

(٢) سوف نذكر عدة ملحوظات أساسية تتعلق بمنهج موران ككل ، في الجزء الأخير من هذا البحث بعد عرض البراهين المختلفة التي أوردها .

(٣) ولد جان بابتست موران Jean Baptiste Morin عام ١٥٨٣ في فيلفرانش .Villefranche ودرس الفلسفة ثم الطب في جامعة أفينون Avignon التي حصل منها على الدكتوراه عام ١٦١٣ . ثم انتقل الى باريس التي عاش جوها العلمي والفلسفي ، فالتقى بالفلكي دافيسون .Davisson كما تعرف بعد ذلك الى ديكارت وجسندي Gassendi وبيرنيه Bernier ، وتوفي عام ١٦٥٦ .

أن الدراسة الثانية هي الأكثر شمولاً واستيعاباً ، فسنذكر أرقام مكونات البرهان فيها (أرقام التعريفات والبديهيات والمبرهنات) ، وسنضع بعد هذا الرقم - بين قوسين - الرقم الذي يناظره ، إن كان له ما يناظره في الدراسة الأولى .

وفيما يلي المنهج الذي اتبعه موران في برهانه الرياضي :

I - المقدمــات

تتكون المقدمات عنده من مجموعتين من القضايا : مجموعة التعريفات (١٣ تعريفاً) ، ومجموعة البديهيات (٢٢ بديهية) .

أولاً : التعريفات :

يمكننا ملاحظة أنها تدور حول عدة موضوعات أساسية : فعلى سبيل المثال نجد أن التعريفات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١٢ تتعلق بالوجود وبالكائن في ذاته ، وبالأحوال المختلفة له ، سواء بالفعل أو بالقوة . والتعريفات ٧ ، ٨ ، ١٠ تتعلق بالكائن اللا متناهي ، من حيث تعاليه وأبديته وحكمته . أما التعريفات ٦ ، ١١ ، ١٣ ، فتتعلق بالكائن المتناهي . وفيما يلي قائمة بالتعريفات الواردة في البرهان :

التعريف رقم ١ (= ١) :

الوجود هو ما يجعل الشيء ما هو عليه ، أو ما يمكن أن يكون عليه[٤] .

التعريف رقم ٢ (= ٢) :

الكائن هو ما يكون له وجود ، سواء بالفعل أو بالإمكان[٥] .

التعريف رقم ٣ :

الكائن الفعلي ، هو ما يكون موجوداً وجوداً فعلياً[٦] .

التعريف رقم ٤ :

الكائن بالقوة هو ما يمكن أن يوجد بالفعل[٧] .

التعريف رقم ٥ (= ٣) :

العدم هو ما لا وجود له[٨] .

التعريف رقم ٦ (= ٤) :

الكائن المتناهي هو ما يتحدد وجوده بحدود معينة[٩] .

التعريف رقم ٧ (= ٥) :

الكائن اللامتناهي هو ما يتجاوز في وجوده كل الحدود ، أو هو الذي لا يكون محدداً بأي حد[١٠] .

---

(٤) L'existence est ce par quoi une chese est ou peut etre.

(٥) L'etre est ce qui a L'existence, soit actuelle, soit potentielle.

(٦) L'etre actuel est ce qui existe actuellement.

(٧) L'etre potential est ce qui peut exister actuellement.

(٨) Le neant est ce qui n'a aucune existence.

(٩) L'etre fini est ce qui est borne dans son existence par quelques Limites.

(١٠) L'etre infini est ce qui surpasse en existence toutes les limites, ou ce qui n'est enferme, dans aucune limite.

التعريف رقم ٨ (= ٦) :

الأزلية هي ديمومة غير متناهية ، أو هي كل ما يتجاوز كل الحدود الخاصة بالديمومة أو الاستمرار الزمني[١١] .

التعريف رقم ٩ (= ٧) :

الخلق هو إحداث لكائن من العدم ، أو هو انتقال لكائن من كونه لا شيء الى وجود فعلي[١٢] .

التعريف رقم ١٠ (= ٨) :

الحكمة هي السبب في أن الأشياء ينبغي أن تكون مرتبطة أو محكومة بغاية معينة[١٣] .

التعريف رقم ١١ (= ٩) :

العدد كثرة تتكون من وحدات[١٤] .

التعريف رقم ١٢ (= ١١) :

الفعل المحض هو الكمال الذي يستبعد من الكائن القدرة بالنسبة لشيء ما[١٥] .

التعريف رقم ١٣ :

الطبيعة هي كل كائن متناه[١٦] .

ثانياً : البديهيات :

ـ ويمكن أن نلاحظ فيها أن البديهيات من رقم ١ الى رقم ٥ ، وكذا رقم ١٦ ، توضح كيف أن الكائن (أو الموجود) يمكن أن يكون محكوماً بقانوني الهوية والسبب الكافي . ومبدأ الهوية مؤداه : أن ما يكون يكون ، وأن ما لا يكون لا يكون . أما مبدأ السبب الكافي فمؤداه أنه لا شيء يوجد بدون سبب كاف لوجوده . ولقد عبر موران عن مبدأ الهوية في الطبعتين الأولى والثانية من بحثه الأول « إن الله موجود » ، بتعبيرين مختلفين ، وإن كان المعنى فيهما واحداً .

فالبديهية رقم ١ (في الطبعة الأولى) مؤداها : أن أي شيء لا يكون خارجاً عن ذاته ، فكل شيء يكون في ذاته . بمعنى أن الشيء يكون متضمناً في ذاته : س $\supset$ س أو أن الفئة تكون متضمنة في ذاتها : أ $\supset$ أ . أما (في الطبعة الثانية) ، فمؤداها : أن الشيء الواحد يكون أو لا يكون .

ـ أما البديهيات ٦ ـ ١١ ، ١٧ ، ٢١ ، ٢٢ فتثبت الروابط السببية بين الكائنات : بين الكائن اللامتناهي والكائن المتناهي من ناحية ، ومن ناحية أخرى بين الكائن وقدرته على الفعل .

ـ أما البديهيات ١٢ ، ١٣ ، ١٤ فتتعلق بكمال الكائن اللامتناهي وعظمته بالنسبة لما هو متناهٍ ، وبأنه لا يوجد ما هو أكبر ولا أعظم مما هو لا متناهٍ .

ـ كما تتعلق البديهيتان رقم ١٨ ، ١٩ بالتحديدات الخاصة بالديمومة الأزلية والديمومة غير الأزلية للكائن ، على اعتبار أن الكائن غير الأزلي يبدأ وجوده في الزمان dans le temps أو بديمومة تناسبه . أما ديمومة الكائن الأزلي فليس لها بداية .

---

(١١) L'eternite est une duree infinie, ou ce qui surpasse toutes les limites de la duree.

(١٢) la creation est une production d'un etre du neant, ou le passage d'un etre de rien a l'existence actuelle.

(١٣) la providence est la raison qui fait que les choses doivent etre subordonnees a quelque fin.

(١٤) Le nombre est une multitude composé d'unités.

(١٥) L'acte pure est la perfection qui exclut de l'etre la puissance par rapport a quelque chose.

(١٦) La nature est tout etre fini.

ـ أما البديهيتان ١٥ ، ٢٠ فتتناولان علاقة الكل بأجزائه ، وعلاقة المركب بعوامله أو مكوناته . وفيما يلي قائمة بالبديهيات الواردة في البرهان :

البديهية رقم ١ :

إن الشيء الواحد يكون أو لا يكون[١٧] .

البديهية رقم ٢ :

من المستحيل بالنسبة لكائن ما أن يكون موجوداً وألا يكون موجوداً في الوقت نفسه[١٨] .

البديهية رقم ٣ (= ٢) :

الشيء الواحد لا يوجد قبل أن يكون[١٩] .

البديهية رقم ٤ (= ٣) :

الشيء الذي لا يكون لا يستطيع أو لا يقدر على أي شيء[٢٠] .

البديهية رقم ٥ (= ٤) :

الشيء الموجود لا تكون لديه الاستطاعة أو القدرة بالنسبة لما كان عليه من قبل[٢١] .

البديهية رقم ٦ (= ٥) :

الشيء الموجود يكون وجوده بذاته ، أو يستمد وجوده من كائن آخر[٢٢] .

البديهية رقم ٧ :

الله وحده هو الذي يوصف بالاستقلالية المطلقة ، طالما أنه لا متناهٍ ، وقائم بذاته[٢٣] .

البديهية رقم ٨ (= ٦) :

لا يمكن لأي شيء أن يعطي أو يمنح ما لا يملكه هو[٢٤] . (فاقد الشيء لا يعطيه) .

البديهية رقم ٩ :

الشيء الذي يكون أكثر كمالاً في وجوده ، يكون كذلك أكثر كمالاً في قدرته ، حيث يتناسب كمال القوة مع كمال الكائن[٢٥] .

البديهية رقم ١٠ (= ٧) :

إن قوة الكائن المتناهي متناهية[٢٦] .

البديهية رقم ١١ (= ٨) :

إن نتيجة القدرة المتناهية لا يمكن أن تكون كائناً لا متناهياً[٢٧] .

---

(١٧) وتعبر هذه البديهية عما يعرف في المنطق باسم مبدأ الوسط المرفوع . une chose est ou n'est pas.

(١٨) كما تعبر هذه البديهية عن مبدأ عدم التناقض . il est impossible qu'un etre existe et n'existe pas en meme temps.

(١٩) بمعنى أن الكينونة أو الماهية تكون سابقة على الوجود الفعلي . une chose n'existe pas avant d'etre.

(٢٠) une chose qui n'est pas, ne peut rien.

(٢١) une chose existante n'est pas en puissance par rapport a ce quelle est deja.

(٢٢) une chose existante est d'elle-meme, ou tire son existence dun autre etre.

(٢٣) Deu seul jouit de l'endependence absolu, puisqu'il est infini et de Soi-meme.

(٢٤) aucune chose ne peut donner ce qu'elle-meme ne possede pas.

(٢٥) une chose plus parfaite dans son existence, est aussi plus parfaite. dans sa puissance, ou la perfection de la puissance est proportionelle a la perfection de l'etre.

(٢٦) la puissance de l'etre fini, est fini.

(٢٧) un effet d'une puissance finie ne peut pas etre infini.

البديهية رقم ١٢ (= ٩) :

يمكن أن يوجد ، ويستطيع الإنسان أن يتصور كائناً أكبر (أو أعظم) وأكثر كمالاً من الكائن المتناهي[٢٨] .

البديهية رقم ١٣ (= ١٠) :

لا يستطيع الانسان أن يتصور ، كما لا يوجد ، ما هو أكبر ولا أعظم مما هو لا متناهٍ[٢٩] .

البديهية رقم ١٤ :

بمقدور الانسان أن يتصور كائناً متناهياً ، مساوياً لكائن آخر ، وبنفس الطريقة حاصل جمع كائنين متناهيين[٣٠] .

البديهية رقم ١٥ (= ١١) :

الكل أكبر من أي جزء منه[٣١] .

البديهية رقم ١٦ (= ١٢) :

أي شيئين يكونان في هوية مع شيء ثالث ، يتوحد أحدهما بالآخر في ذلك الشيء الثالث[٣٢] . (المساويان لشيء ثالث متساويان) .

البديهية رقم ١٧ (= ١٣) :

إن ما يكون سبباً لسبب آخر ، يكون هو السبب في النتيجة المترتبة على ذلك السبب الآخر[٣٣] .

البديهية رقم ١٨ (= ١٤) :

الكائن غير الأزلي يبدأ وجوده في الزمان ، أو بديمومة تناسبه وتخصه[٣٤] .

البديهية رقم ١٩ (= ١٥) :

إن ديمومة الكائن الأزلي ليست لها بداية[٣٥] .

البديهية رقم ٢٠ (= ١٦) :

كل كائن مركب يقبل القسمة الى عناصر يتكون منها[٣٦] .

البديهية رقم ٢١ :

إن الطبيعة لا يمكن أن تستمد شيئاً من العدم ، ولا نفس الشيء من آخر مغاير[٣٧] .

البديهية رقم ٢٢ :

لا يمكن الاستمرار في سلسلة الأسباب إلى غير نهاية[٣٨] .

---

(٢٨) il peut exister et on peut concevoir un etre plus grand (immense) et plus parfait qu'un etre fini.
(٢٩) on ne peut concevoir et il n'ya rien de plus grand ou de plus. immense que l'infini.
(٣٠) on peut concevoir un etre fini egal a un autre ainsi que l'addition de deux etres finis.
(٣١) le tout est plus grand que sa partie.
(٣٢) deux choses identiquesa une troisieme, s'identifient l'une a l'autre dans cette troisieme.
(٣٣) La cause d'une autre cause est aussi la cause de l'effet produit parcette autre cause.
(٣٤) un etre non-eternel commence son existence dans le temps, ou par une duree qui lui est propre.
(٣٥) La duree d'un etre eternel n'a pas commencement.
(٣٦) Chaque etre compose est divisible en elements dont il est compose.
(٣٧) La nature ne peut rien tirer du neant, ni meme chose d'une autre.
(٣٨) dans la serie de causes on ne peut pas remonter a infini.

II ـ النتائج (أو المبرهنات)

يمكننا أن نتبين عدة مبادىء أقام على أساسها موران مبرهناته ، أو عدة موضوعات أساسية جعلها محوراً لبرهانه .

ـ فالمبرهنات الأربع عشرة الأولى تتعلق بكينونة أو ماهية essence اللامتناهي ، سواء من حيث الماهية في ذاتها ، أو كمالها أو وحدتها وتفردها ، أو من حيث علاقة اللامتناهي بالمتناهي ومدى الاختلاف غير المحدود بينهما .

ـ كما تتناول المبرهنات ١٥ ، ١٦ ، ١٧ الوجود في ذاته ، بدون أن يوصف على نحو مباشر بأن له ماهية محددة .

ـ أما في المبرهنات من رقم ١٨ (= ١١) الى ٣٥ (= ٢٧) فيتناول موران العلاقة بين وجود الكائن اللامتناهي ووجود الكائن المتناهي .

ـ كما يتناول موران في المبرهنات من رقم ٣٦ (= ٢٨) الى رقم ٣٨ (= ٣٠) بالتحليل ، معنى الحكمة والغائية ، ويعرض لرأيه فيهما .

ـ أما المبرهنتان ٣٩ ، ٤٠ فهما غير واردتين في الطبعة الأولى لبراهين موران ، وقد أضيفتا اليها بعد ذلك . ويتناول فيهما تجاوز القدرة الإلٰهية ـ بحكم ماهيتها ـ لقوانين الطبيعة وعدم خضوعها لها . وفيما يلي قائمة بالمبرهنات الواردة في البرهان :

المبرهنة رقم ١ (= ١) :

(الكائن اللامتناهي هو كل ما يكون موجوداً ، وكل ما يمكن أن يوجد)[٣٩] .

ـ وإلا كان محدوداً . لكن هذا البديل أو الاحتمال الأخير يتناقض مع التعريف رقم ٧ (= ٥) . إذن فمن الضروري قبول القول بأن الكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد أو كل ما يمكن أن يوجد . ومن ثم فإنه يتضمن في ذاته كل كائن متناهٍ ، لكن على نحو « مطلق » أو « سام » eminente، أي بلا حدود .

المبرهنة رقم ٢ (= ٢) :

(الكائن اللامتناهي فعل محض) .[٤٠]

ـ والا ، فانه يكون في حالة قوة بالنسبة لشيء ما (التعريف رقم ١٢ = ١٠) . ولا يكون هو الكائن الذى يكون موجودا ويكن أن يوجد (بخلاف المبرهنة رقم ١) ، بل على العكس ، سيكون محددا . وعلى ذلك فالكائن اللامتناهي هو فعل محض .

المبرهنة قم ٣ (= ٣) :

(الكائن اللامتناهي هو فعل غير متناه ، أو هو كل ما يوجد ويمكن أن يوجد) .[٤١]

ـ والا ، فالكائن اللامتناهى لن يكون هو كل ما يكون ، وكل ما يمكن ان يكون (بخلاف المبرهنة رقم ١) ، ولا يكون فعلا محضا (بخلاف المبرهنة رقم٢) . وعلى ذلك ، فانه يلزم عن كون الكائن اللامتناهى انه

---

(٣٩) L'etre infini est tout ce qui existe et tout ce qui peut exister.

(٤٠) L'etre infini est un acte pure.

(٤١) L'etre infini est un acte infini, ou tout ce qui existe et peut exister.

فعل لا متناه ، إن يكون بغير حدود : خيرا ، حقيقيا ، قادرا ، عاقلا ، وكل ما يوجد أو يمكن ان يعرف على انه فعل أو كمال ، وان يكون ذلك كله متحققا فيه بأكبر درجة ممكنة .

المبرهنة رقم ٤ (= ٤) :

(الكائن اللامتناهي لا يتغير) .(٤٢)

ـ والا ، فانه يكون بمقدوره بالنسبة لحالة ما أن يقترب منها فيصبح متغيرا . وبذلك لا يكون فعلا محضا (على خلاف المبرهنة رقم ٢) ، ولا فعلا لا متناهيا (على خلاف المبرهنة رقم ٣) .

المبرهنة رقم ٥ :

(الكائن المتناهي لا يمكن أن يكون موضوعا للامتناهي) .(٤٣)

ـ لأنه لوكان كذلك ، لأصبحت القوة السالبة La Puissance Passive الخاصة بالكائن المتناهي غير متناهية (على خلاف البديهية رقم ١٠) .

المبرهنة رقم ٦ (= ٥) :

(لا يوجد كائنان لا متناهيان ، ولا يمكن أن يوجدا)(٤٤) .

ـ وللبرهنة على صحة هذه القضية ، يلجأ موران الى طريقة تفنيد النقيض (أو برهان الخُلْف) وذلك كما يلي :

ـ لنفرض ـ فيما يقول موران ـ أنه في لحظة معينة يوجد لا متناهيان هما : أ ، ب . وبما ان أ لامتناه ، فانه سيكون كل ما يوجد وكل ما يمكن ان يوجد في هذه اللحظة . وبالمثل ، سيكون ب أيضا ـ بوصفه لا متناهيا ـ هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد في هذه اللحظة نفسها .

ـ وبعبارة اخرى ، فإن كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد ، لن يختلف أو يتغير بذاته في لحظة محددة ما ، فهوسيكون في هوية مع ذاته ، سواء أكانت وجهة النظر التي ننظر من خلالها واقعية أم مثالية . وعلى ذلك ، فلا يوجد أى اختلاف أو تباين بين أ ، ب ، بل إن هويتهما تكون واحدة أو شيئا واحدا (البديهية رقم ١٦ = ١٢) . وهكذا يستحيل وجود كائنين غير متناهيين .

المبرهنة رقم ٧ (= ٦) :

(الكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام) .(٤٥)

ـ وحجة موران في هذا الصدد تتلخص في :ـ

أ ـ ان الكائن اللامتناهي لا يقبل القسمة الى كائنين لا متناهيين . لأنه : لا الكل يكون مساويا لجزء منه (البديهية رقم ١٥ = ١١) . كما أنه ليس من الممكن وجود كائنين لا متناهيين (المبرهنة رقم ٦ = ٥) .

ب ـ كما أنه لا يقبل القسمة الى كائنين متناهيين . لأنه إذا كان الكائنان المتناهيان مساويين للامتناهي ، فإن مجموع كثرة من المتناهيات سوف يزيد على اللامتناهي أو يتجاوزه . وهذه النتيجة تتناقض مع البديهية (رقم ١٣ = ١٠) ، التي مؤداها أنه « لا يمكن

(٤٢) L'etre infini est immuable.

(٤٣) L'etre fini ne peut pas etre le sujet de L'infini.

(٤٤) Deux etres infinis n'existent pas; deux etres infinis ne peuvent pas exister.

(٤٥) L'etre infini est indivisible.

تصـور أو إدراك مـا هــو أعـظم وأكــثر كمــالا من اللامتناهي » .

جـ ـ واخيرا فانه لا يقبل القسمة الى كائنين أحدهما متنـاهٍ والآخر غـير متناهٍ ، لأننـا لو استبعـدنا الكـائن المتناهي فسيبقى دائما الـلامتناهي . وكـأن المتناهي في هذه الحالة لا يكون شيئا .

ـ وبما أن اللامتناهي إذا كان يقبل الانقسام ، فهو إما أن ينقسم الى لا متناهيين أو الى متناهيين أو الى متناهٍ ولا متناهٍ . وبما ان الأمر ليس هذا ولا ذاك ولا هو الحالـة الأخيرة ، اذن فالكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام .

المبرهنة رقم ٨ :

(في اللامتناهي لا يوجد مـا هو سـابق ولا ما هـو لاحق) .(٤٦)

ـ والا ، أصبح اللامتناهي قابلا للانقسام بناء على هذين العاملين : السابق واللاحق (على خلاف المبرهنة رقم ٧ = ٥) . وهكذا فالكائن اللامتناهي لا يتضمن أو يحتوي بذاته على ما هو سابق ولا ما هو لاحق .

المبرهنة رقم ٩ (= ٧) :

(الكائن اللامتناهى بسيط بساطة مطلقة) .(٤٧)

ـ لأنه إذا كان مركبا على نحو ما ، فسيكون قـابلا للانقسام إلى العناصر التي تدخل في تكوينه (البديهية رقم ٢٠) . لكن اللامتناهى لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) وعلى ذلك فهو ليس مركبا ، ومن ثم فهو بسيط بساطة مطلقة .

وحجة موران ، كما يشرحها ، تتلخص كذلك في أن البساطة المطلقة للكائن اللامتناهي ، لا يفسرها الحديث عن صفاته المختلفة مثل : الواحد ، الحق ، الخير ، القادر . . . ولا كذلك الحديث عن التركيب الاسمى الخالص بين الكينونة واللاتناهي ، إذ ان جميع الصفات المختلفة ـ فيما يرى موران ـ تتوحد فيما بينها ، ومع الكائن اللامتناهي ذاته (المبرهنة رقم ١٦ = ١٢) . فاذا ما تكلمنا عن الصفات ذاتها ، ووضعنا بدلا من : الـواحـد ، الحق ، الخـير ، القـادر ، « الـوحـدة ، الحقيقة ، الخيرية ، القدرة » ، فأن البساطة تصبح أكثر وضوحا . فالوحدة L'unite في ذاتها هى كل وحدة موجودة وممكنة ، ومن ثم فهى غير متناهية : تتجاوز كل حدود الوحـدة المتناهيـة ، تتوحـد مع الخيـرية ، مع الحقيقة ، ومع الكائن اللامتناهى نفسه .

المبرهنة رقم ١٠ :

(كل ما في اللامتناهي ، وكل ما يمكن ان نتصـور أن يكون فيه ، هو لا متناهٍ) .(٤٨)

ـ لأن اللامتناهي ، بـوصفه مما لا يقبل الانقسـام (المبرهنة رقم ٧) ، فان كل ما يتضمنه ، وكل ما يمكن أن يشتمـل عليـه في داخله ، إنما يتـوحـد مـع هـذا اللامتناهي .

المبرهنة رقم ١١ :

(كل كائن مركب يكون على نحو يستحيل معه أن يكون لا متناهيا) .(٤٩)

---

(٤٦) dans l'infini il n'ya rien d'anterieur et de posterieur.

(٤٧) L'etre infini est absolument simple.

(٤٨) tout ce qui est dans l'inifini et tout ce qui peut y etre concu est infini.

(٤٩) aucun etre compose de maniere quelconque ne peut etre infini.

ـ لأن كل شيء مركب يكون قابلا للانقسام (البديهية رقم ٢٠) . لكن ، بما ان اللامتناهى غير قابل للانقسام (المبرهنة رقم ٧) ، إذن فكل مركب لا يمكن أن يكون لا متناهيا .

المبرهنة رقم ١٢ (= ٨) :

(الكائن اللامتناهى لا يكون جزءاً ولا يكون كلًا) .[٥٠]

ـ لأنه اذا كان اللامتناهى جزءاً ، فسيكون جزءا من كائن متناهٍ أو غير متناهٍ . في الحالة الأولى ، بما أن الجزء لا متناهٍ ، فسيكون أكبر وأعظم من الكل المتناهى (على خلاف البديهية رقم ١١) .

وفي الحالة الثانية ، التي يكون اللامتناهى فيها جزءا من كائن لا متناهٍ ، سيكون الجزء ـ بوصفه غير متناهٍ ـ مساويا للكل الذي هو بدوره لا متناهٍ كذلك (على خلاف البديهية رقم ١٥) .

ـ واذا كان الكائن اللامتناهى كلًا un tout ، فسيكون مركبا أو مكونا من أجزاء ، طالما ان الكل يقبل دائما القسمة إلى أجزاء . لكن الكائن اللامتناهى لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) .

ـ اذن فالكائن اللامتناهى لا يكون جزءا ، ولا يكون كلًا ، لكنه يتجاوز هذا وذاك .

المبرهنة رقم ١٣ (= ٩) :

(ان الاختلاف أو الفرق بين الكائن اللامتناهى والكائن المتناهى ، غير متناهٍ) .[٥١]

ـ وهذا راجع عند موران الى ان اللامتناهى يزيد أو يربو على المتناهي . فاذا كانت هذه الزيادة متناهية ، فسيصبح اللامتناهي مركبا من متناهيين ، أو من كائن متناهٍ وكائن غير متناهٍ (على خلاف المبرهنة رقم ٧) . ومن ثم سيكون قابلا للانقسام (على خلاف المبرهنة رقم ٧ في الطبعة الثانية) .

وعلى ذلك فالفرق بين الكائن المتناهى والكائن غير المتناهى هو غير متناهٍ .

المبرهنة رقم ١٤ (= ١٠) :

(ان الفرق بين الكائن اللامتناهي والكائن المتناهي ، يكون مساوياً للكائن اللامتناهي نفسه) .[٥٢]

ـ والا ، لن يكون هذا الفرق لا متناهيا (على خلاف المبرهنة رقم ١٣ = ٩) . لأنه ، اذا كان الفرق لا متناهيا ، ومختلفا أو متميزا عن الكائن اللامتناهى نفسه ، فسيصبح لدينا كائنان لا متناهيان (على خلاف المبرهنة رقم ٦ = ٥) . وعلى ذلك فان الفرق بين اللامتناهي والمتناهي يكون مساويا للامتناهى نفسه .

المبرهنة رقم ١٥ :

(ان الوجود قائم بذاته) .[٥٣]

ـ بمعنى ان الوجود يكون موجودا بذاته ، ويكون هو السبب في وجود كل شيء (التعريف رقم ١) . فنحن ندرك الأشياء العديدة الموجودة . لذا ، فالوجود بذاته ضروري ، والا لزم عن ذلك القول : إما أنه لا وجود

---

(٥٠) L'etre infini n'est ni une partie, ni un tout.
(٥١) La difference entre l'etre infini et fini est infinie.
(٥٢) La difference entre l'etre infini et fini est egale a l'etre-infini lui-meme.
(٥٣) Lexistence est par elle-meme.

لشيء ، أو ان الوجودقد نتج عن شيء أو سبب آخر غيره ، وهذا الأخير نتج عن سبب غيره ، وهكذا الى مالا نهاية (وذلك على خلاف البديهية رقم ٢٢) .

وبما ان هذين الافتراضين مستحيلان أو فاسدان absurdes ، فانه يلزم عن ذلك أن يكون الوجود قائما بذاته .

المبرهنة رقم ١٦ :

(الوجود وحده يكون قائما بذاته) .(٥٤)

ـ اذ لو افترضنا ان هناك ـ خارج الوجود ـ شيئا ما يكون قائما بذاته ، ففي هذه الحالة ، لن يكون الوجود هو السبب في وجود كل شيء (على خلاف التعريف رقم ١) . وعلى ذلك فالوجود يكون قائما بذاته .

المبرهنة رقم ١٧ :

(الوجود بذاته ـ بوصفه غير محدد بحدود ـ يكون لا متناهيا) .(٥٥)

ـ وذلك بناء على التعريف رقم ٧ ، بل يكون كذلك في هوية مع الكائن اللامتناهى ، لانه لا يمكن وجود كائنين لا متناهيين معا (المبرهنة رقم ٦) . وعلى ذلك فكل ما نثبته للكائن اللامتناهى انما يتعلق كذلك بالوجود وينسحب بالنسبة عليه .

المبرهنة رقم ١٨ (= ١١) :

(أى شيء لا يستطيع ان ينتقل ـ بذاته ـ من العدم الى الوجود الفعلي) .(٥٦)

ـ ويرجع أساس هذه المبرهنة الى مبدأ الهوية الذي تم التعبير عنه في البديهية رقم ١ ، بالقول إن (الشيء الواحد يكون أو لا يكون) .

فيذهب موران الى انه لو كان الانتقال من العدم neant الى الكينونة etre ممكنا ، فان أى شيء ـ سواء أكان موجودا existante أو غير موجود non-existante ـ يستطيع ان يحقق ذلك . وبتعبير آخر ، يصبح الوجود existence واللاوجود non-existence في هوية أوشيئا واحدا .

لكن ما يكون موجودا existe لا تكون لديه الاستطاعة أو القدرة بالنسبة لما يكون est عليه (البديهية رقم ٥ = ٤) ، وما لا يكون ، لا يستطيع أو يقدر على أى شيء (البديهية رقم ٤ = ٣) . وعلى ذلك ، فأى شيء ـ من حيث قدرته الخالصة ـ لا يستطيع ان ينتزع وجوده من العدم .

المبرهنة رقم ١٩ (= ١٢) :

(أي كائن متناهٍ لايكون قائما بذاته ، لامن حيث ماهيته ، ولا من حيث وجوده) .(٥٧)

ـ وتقوم حجة موران في هذا الصدد على توضيح ان التحديدات أو الحدود الخاصة بالكائن المتناهي انما تتطلب وجود علة لامتناهية .

فاذا كان الكائن المتناهي ـ كما يذكر موران ـ قائما بذاته ، من حيث ماهيته ، فانه ـ بوصفه متناهيا ـ يكون محددا بما هو عليه ، أويكون محضورا داخل حدود معينة (التعريف رقم ٦ = ٤) . وهو سيكون قد فرض أو

(٥٤) L'existence seule est par elle-meme.

(٥٥) L'existence en elle-meme, n'etant pas enfermee entre les limites; est infini.

(٥٦) aucune chose ne peut passer; d'elle-meme; du neant a l'existence actuelle.

(٥٧) aucun etre fini n'est de soi-meme, ni quant a son essence, ni quant a son existence.

وضع بنفسه هذه الحدود ، إما قبل أو بعد انتقاله الى الوجود .

الا أن هذين الفرضين يتناقضان مع البديهيتين رقم ٤ ورقم ٥ .

ـ أما لو فرضنا ان الكائن المتناهي قائم بذاته من حيث وجوده ، فانه ـ في هذه الحالة ـ يتوحد أو يكون في هوية مع الوجود الذي يكون وحده قائما بذاته (المبرهنة رقم ١٦) . ومن ثم يصبح لا متناهيا ، مع انه متناهٍ ، وهذا تناقض .

ـ ويمكن ، بعبارة أخرى ، تلخيص هذا البرهان كما يلي : الوجود وحده يكون قائما بذاته (المبرهنة رقم ١٦) ، والوجود القائم بذاته يكون لا متناهيا . وعلى ذلك فأى كائن متناهٍ لا يوجد بذاته .

المبرهنة رقم ٢٠ (= ١٢) :

(ان التسلسل الدائري للعلل الفاعلة غير ممكن) .[٥٨]

ـ فاذا كانت (أ) تؤدى الى وجود (ب) ، وكانت (ب) تفضى الى وجود (جـ) ، وكانت (جـ) تؤدى الى وجود (أ) فستكون (أ) بالنسبة الى (جـ) هى العلة الفاعلة لها ، وهى النتيجة المترتبة عليها . وبالتالى ستكون (أ) موجودة existerait قبل أن تكون avant d'être (على خلاف البديهية رقم ٣ = ٢) . وعلى ذلك فالتسلسل الدائري للعلل الفاعلة أمر مستحيل .

المبرهنة رقم ٢١ (= ١٤) :

كل كائن متناهٍ يستمد وجوده من اللامتناهى) .[٥٩]

ـ وبرهان موران على ذلك يعتمد على فكرتين أساسيتين هما : الوجود بذاته ، واستحالة التسلسل اللامتناهي للعلل المتناهية . وذلك كما يلى :

ـ يوضح موران كيف تكون فكرة الوجود بذاته أساسا لهذه المبرهنة ، على اعتبار ان المتناهي ، فيما يرى موران ، يستمد كيانه من الوجود بذاته الذي بواسطته يوجد كل شيء (التعريف رقم واحد) . لكن بما ان الوجود بذاته يكون في هوية مع الكائن اللامتناهي (المبرهنة رقم ٩ ورقم ١٧) ، فالكائن المتناهي اذن يستمد وجوده من اللامتناهي .

ـ أما البرهان القائم على وجود علة متناهية أولى في سلسلة الممكنات ، فانه ينتهى بنا الى نفس النتيجة السابقة . فيذهب موران الى انه من الضرورى بالنسبةلكل ما يوجد ، ان يكون وجوده : اما راجعا الى ذاته ، أو الى غيره (البديهية رقم ٦ = ٥) . والعدم ـ بوصفه نفيا للكينونة (التعريف رقم ٥ = ٣) ـ يكون مستبعدا من مجال العلية ، فهو لا يستطيع ان يعطى أو يمنح الوجود لشيء ما (البديهية رقم ٨ = ٦) .

وعلى ذلك ، فانه بناء على المبرهنة رقم ١٩ (= ١٢) ، لايكون أى كائن متناه قائما بذاته . ويكون بالتالى ، قائما بناء على كائن آخر غيره ، متناهيا كان ذلك الكائن الآخر أو غير متناه . فاذا كان وجوده بناء على اللامتناهى ، تكون المبرهنة اذن صحيحة .

---

(٥٨) La serie Circulaire de Causes productrices n'est pas possible.

(٥٩) tout etre fini tire son existence de l'infini.

أما اذا كان وجوده مستمدا من كائن متناهٍ ،فإن هذا الاخير ـ بدوره ـ يكون في حاجة الى علة تكون بدورها كائنا آخر ، سواء أكان متناهيا أم غير متناه . وهنا ، نجد اننا نواجه نفس النتيجة التي واجهناها من قبل :

فاذا كانت العلة الجديدة غير متناهية ، فهذا دليل على صحة المبرهنة . أما اذا كانت متناهية ، فستكون هي نفسها في حاجة الى كائن آخر . وبما ان الانسان لا يستطيع ان يستمر في سلسلة العلل المتناهية الى غير نهاية ، وبما ان سلسلة العلل المتناهية لا توصل الى العلة اللامتناهية ، فالإنسان لا يستطيع في سلسلة العلل المتناهية ان يصعد أو ينتهي الى اللامتناهي (البديهية رقم ٢٢) .

ـ اذن فلا يتبقى الا ان يكون الكائن المتناهي قد استمد وجوده من اللامتناهي .

المبرهنة رقم ٢٢ (= ١٥) :

(هذا العالم متناهٍ) .[٦٠]

ـ ويتلخص برهان موران في هذا الصدد في القول بأن : كل كائن كميّ (ذى صياغة كمية) يقبل الانقسام . وبما أن هذا العالم كميّ (ذو صياغة كمية) اذن فهو يقبل الانقسام .

وبما ان ما يقبل الانقسام يكون متناهيا ، فانه ينتج عن ذلك ان يكون هذا العالم متناهيا (المبرهنة رقم ٦) .

المبرهنة رقم ٢٣ (= ١٦) :

(الكائن اللامتناهى يوجد وجودا حقيقيا) .[٦١]

ـ وذلك لان وجود الكائنات المتناهية ، يحتاج ويتطلب الوجود الفعلي أو الحقيقي للامتناهي . فالكائنات التى تكون ـ كما يرى موران ـ مثل الأرض والشمس والقمر وغير ذلك ، انما توجد وجودا فعليا . ووجودها لا يكون مستمدا من أىّ مصدر آخر سوى الكائن اللامتناهي (المبرهنة رقم ٢١ = ١٤) .

كما اننا لا نستطيع القول بأن هذا الكائن قد زال (أو توقف عن الوجود) بعد أن يكون قد منح الكائنات المتناهية وجودها . لانه اذا كان الأمر كذلك ، فسيكون هذا الكائن اللامتناهي محدودا في ديمومته ، ولا يكون لا متناهيا (التعريف رقم ٧) . وبما ان هذا الافتراض قد ترتب عليه تناقض ، فمن الضرورى اذن ان يكون الكائن اللامتناهي موجودا وجودا فعليا ومستمرا .

المبرهنة رقم ٢٤ (= ١٧) :

(الكائن اللامتناهى يكون قائما بذاته) .[٦٢]

ـ ويعتمد برهان موران في هذا الصدد على ثلاث حجج : أولها ، استحالة ان يكون في مستطاع العلة المتناهية ان تنتج معلولا لا متناهيا . ومن ثم ينتقل الى الحجة الخاصة بواحدية unicite اللامتناهى . وأخيرا الى التوحيد أو وجود هوية بين الوجود بذاته والكائن اللامتناهي .

ـ فاللامتناهي ـ فيما يذهب موران ـ يكون قائما بذاته ، والا فانه يستمد وجوده من كائن غيره (البديهية رقم ٦ = ٥) . وهذا الكائن الآخر لن يكون متناهيا . وطالما ان قدرة الكائن المتناهى تكون متناهية (البديهية رقم ١٠ = ٧) ، فسيكون غير قادر على إحداث معلول أو نتيجة لا متناهية (البديهية رقم ١١ = ٨) .

(٦٠) Ce monde est fini.

(٦١) L'etre infini existe reellement.

(٦٢) L'etre infini est de soi-meme.

ـ أما اذا قبلنا القول بأن الكائن اللامتناهي يستمد وجوده من كائن آخر غير متناه ، فان ذلك سيكون مناقضا للمبدأ الذي تم البرهان عليه من قبل ، والذي مؤداه انه لا يمكن وجود كائنين لا متناهيين (المبرهنة رقم ٦ = ٥) . وهكذا يكون قد تم البرهان على صحة هذه المبرهنة .

ـ هذا ويمكن الوصول الى نفس النتيجة بالقياس التالي :

بما ان الوجود قائم بذاته (المبرهنة رقم ١٦) ، وبما أن اللامتناهي يتوحد أو يكون في هوية مع الوجود بذاته ، اذن فاللامتناهي يكون قائما بذاته (المبرهنتان رقم ١٥ ورقم ١٧) .

المبرهنة رقم ٢٥ (= ١٨) :

(الكائن اللامتناهي مستقل ، غير معتمد على غيره) .(٦٣)

ـ اذ طالما انه قائم بذاته (المبرهنة ٢٤ = ١٧) فلن يكون مفتقرا الى أي كائن آخر (البديهية رقم ٧) . ومن ثم فسيكون مستقلا مكتفيا بذاته ، غير معتمد على سواه .

المبرهنة رقم ٢٦ :

(الكائن المستقل المكتفي بذاته ، هو لا متناهٍ)(٦٤)

لأن ما يقوم بذاته لا يختلف في شيء عن الوجود بذاته (المبرهنة رقم ١٦) . كما أن ما يكون مكتفيا بذاته ، يكون قائما بذاته (البديهية رقم ٧) . وهكذا فالكائن المستقل المكتفي بذاته يتوحد أو يكون في هوية sidentifie مع الوجود بذاته ، الذى هو كذلك لا متناهٍ (المبرهنة رقم ١٧) . وعلى ذلك فالكائن المستقل المكتفى بذاته يكون متناهيا .

المبرهنة رقم ٢٧ (= ١٩) :

(الكائن اللامتناهى ، أزلي) (٦٥)

وإلا فانه : إما ان يستمد وجوده من كائن آخر غيره (على خلاف المبرهنة رقم ٢٤ = ١٧) أو يكون قد انتقل ، بناء على قدرته الخالصة ، من حالة العدم الى حالة الوجود الفعلى (على خلاف المبرهنة رقم ١٨ = ١١) .

وبما ان هذين الافتراضين فاسدان ، لتناقضهما مع ما سبق البرهان عليه ، وبما انهما البديلان الوحيدان لعدم أزلية الكائن اللامتناهى ، فلابد أن يكون الكائن اللامتناهى أزليا لا أول له Eternel ، أو يكون هو الأزلية L'eternite نفسها (المبرهنة رقم ٧ = ٦ ورقم ٩ = ٧) .

المبرهنة رقم ٢٨ (= ٢٠) :

(الكائن اللامتناهى لا تصدر عنه ـ بذاته ـ أية حقيقة لإيجاد كائن متناه) .(٦٦)

فى هذا الصدد يذهب موران فى كتابه عن « المعرفة الحقة بالله » ، الى أن عدم قابلية اللامتناهى للانقسام ، من شأنه ان يحدد صدق هذه المبرهنة . ويصوغ برهانه على النحو الآتى :

---

(٦٣) **L'etre infini est independant.**

(٦٤) **L etre independant est infini.**

(٦٥) **L'etre infini est eternel.**

(٦٦) **L'etre infini n'emane aucune realite de soi-meme pour produire l'etre fini.**

لو اننا افترضنا عبارة تناقض مبرهنتنا ، فمن الضروري ان نقبل القول بامكان أو قابلية الكائن اللامتناهي للانقسام (على خلاف المبرهنة رقم ٧) وعلى ذلك فالكائن اللامتناهي لا تصدر عنه - بذاته - أية حقيقة لاحداث أو إيجاد الكائن المتناهي .

المبرهنة رقم ٢٩ (= ٢١) :

(الكائن اللامتناهي يحدث أو يخلق الكائن المتناهي بواسطة فعل بسيط صادر عن مشيئته) . (٦٧)

ومن الواضح ان هذه المبرهنة تكمل المبرهنة السابقة لأنها تضع أو تقدم البديل الآخر للصدور ، أى صدور الكائن المتناهى عن الكائن اللامتناهى . فاذا كانت المبرهنة السابقة تنفى ايجاد الكائن المتناهى عن طريق صدوره عن اللامتناهى ، اذن فكيف يفسر موران عملية إيجاد أو خلق الكائن المتناهى ؟

يرى موران فى هذه المبرهنة (رقم ٢٩) ان البديل للصدور هو الخلق عن طريق المشيئة أو الارادة . فهو يقيم هذه المبرهنة على مبدأ مؤداه ان الكائنات المتناهية الموجودة يكون قد تم اختيارها بواسطة الله من بين عدد غير محدود من الامكانات أو الممكنات . والاختيار - قبل كل شيء - هو فعل إرادي خلّاق .

وهكذا يبرهن موران على هذه المقولة بالقول إن عدد الكائنات الممكنة غير متناه ، وان كل هذه الممكنات تتساوى بذاتها بالنسبة للوجود . فهى يمكن ان توجد جميعها ، أولا يوجد أى واحد منها . والواقع يبين لنا ان عدد الكائنات المتحققة متناهٍ . وبما اننا ينبغى ان ننتهى أو نتوقف - فى أية متسلسلة من الكائنات - عند علة أولى فاعلة (المبرهنة رقم ٢١ = ١٤) . اذن فلابد من البحث عن سبب أوجد هذه الكائنات الموجودة أو المتحققة .

وبما ان الصدور أو الفيض عن اللامتناهى مستبعد (من المبرهنة رقم ٢٨ = ٢٠) . اذن فالخلق Creation وحده هو الذى يفسر وجود الكائنات المتناهية .

لكن كيف يكون الخلق عند موران ؟ وبأية صفة يتكشف ؟

- يذهب موران الى ان الكائن اللامتناهى هو الذى يحيط علما بالممكنات اللامتناهية ، ويعرفها ويفكر فيها ، الا أنه يقرر باختياره الحر تحقيقها .

- أى ان هذا الاختيار الحر ، هو فعل بسيط صادر عن مشيئة أو إرادة . لأن الارادة تتوحد فى الكائن اللامتناهى مع قدرته : وعلى ذلك فما يريده أو يشاؤه ، يفعله (المبرهنة رقم ٩ = ٧) . وهكذا فالارادة أو المشيئة هى التى تخلق الكائن المتناهى .

المبرهنة رقم ٣٠ (= ٢٢) :

(الكائن اللامتناهى يحدث أو يخلق باستمرار الكائن المتناهى ، أو يبقى عليه) . (٦٨)

والبرهان على صحة هذا الخلق المستمر انما يعتمد - عند موران - على المقولة التى مؤداها كمال وفعالية الارادة الالهية : ففى الله ، تكون الارادة أو المشيئة ، هى نفسها الايجاد أو الخلق En Dieu Vouloir C'est Produire (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) .

والكائن المتناهى - تبعا لموران - بوصفه ما يتم إحداثه أو خلقه بفعل إرادي للكائن اللامتناهى ، لايوجد الا بناء على إرادة هذا اللامتناهى : وأيضا فالكائن

(٦٧) L'etre infini produit le fini par un simple acte de sa volonte.

(٦٨) L'etre fini est continuellement produit, ou conserve par l'infini.

المتناهى - قبل ان يوجد Existe بزمن طويل - يكون بلا توقف موضع الارادة أو المشيئة ، ومن ثم يتم ايجاده أو خلقه بصفة مستمرة بواسطة الكائن اللامتناهى . هذا الخلق أو الايجاد المستمر production Continulle يكون هو والبقاء Conservation شيئا واحدا : فاذا ما توقف الخلق أو الايجاد ، انتهى أو توقف كذلك وجود الكائن المتناهى .

المبرهنة رقم ٣١ (= ٢٣) :

(الكائن اللامتناهى يسهم أو يشارك بفاعلية وعلى نحو مباشر فى النتائج الواقعية للكائن المتناهى) . (٦٩)

وهذه المبرهنة استمرار للمبرهنة السابقة . فالايجاد المستمر لا ينسحب فقط على الكائن المتناهى نفسه - كما تم البرهان على ذلك آنفا - بل كذلك على فعله ، اذ ان الكائن اللامتناهى ، فيما يذهب موران ، حينما يقوم بفعل إرادته ، بايجاد المتناهى بلا توقف ، انما يمنحه الوجود بل وكذلك القدرة على الفعل (المبرهنة رقم ٣٠ = ٢٢) .

المبرهنة رقم ٣٢ (= ٢٤) :

(كل كائن متناهٍ ، يعتمد فى وجوده على نحو مباشر ، على الكائن اللامتناهى) . (٧٠)

فالكائن المتناهى ، فيما يذهب موران ، اما ان يكون قد نتج عن الكائن اللامتناهى ، أو عن كائن متناه .

فى الحالة الأولى تكون المبرهنة واضحة الصدق .

أما فى الحالة الثانية ، فطالما ان اللامتناهى يسهم بفاعلية ، وعلى نحو مباشر ، فى كل نتيجة حقيقية أو فعلية تنتج عن الكائن المتناهى (المبرهنة رقم ٣١ = ٢٣) ، فان الكائن المتناهى انما يعتمد - بوصفه ناتجا عن كائن متناه آخر - فى وجوده ، وعلى نحو مباشر على الكائن اللامتناهى .

المبرهنة رقم ٣٣ (= ٢٥) :

(أى كائن متناهٍ لا يوجد ، ولا يمكن ان يوجد « بالفعل » فى الأزلية كلها) . (٧١)

بمعنى ان الكائن المتناهى لا يكون وجوده أزليا ، أو منذ الأزل ، ويبرهن موران على ذلك باستخدام فكرتين : فكرة عدم قابلية الأزلية للاتصال أو التوصيل incommunicabilite ، وفكرة الممكن .

أولا ، لنفترض - كما يذهب موران - ان كائنا متناهيا موجود بالفعل فى الأزلية كلها . لكن ، كل كائن متناه يكون (بناء على المبرهنة رقم ٢١) مستمدا وجوده من اللامتناهى ، ويتم ذلك بواسطة فعل بسيط لارادته (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) ، فيحدث أو ينتج اللامتناهى المتناهى ، بصفة مستمرة أو يحفظ عليه وجوده (المبرهنة رقم ٣٠ = ٢٢) . وهكذا ، فالمتناهى لا يمكن أن يوجد بالفعل فى الازلية كلها الا بواسطة ارادة الكائن اللامتناهى .

فاذا كان اللامتناهى قد أراد واحدث على نحو متصل الكائن المتناهى ، منذ الأزل ، فستكون ديمومته لا متناهية غير قابلة للانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) . ولا تكون فى ذاتها لا سابقة ولاحقة ، إنما توجد كلها مرة واحدة ، ومن ثم فستكون أزلية Eternelle (على خلاف التعريف رقم ٦ = ٤) . وهل تكون هذه

---

(٦٩) L'etre infini concourt efficacement et immediatement aux effets reels de l'etre fini.

(٧٠) tout etre fini depend, dans son existence; immediatement de l'etre infini.

(٧١) aucun etre fini n'existe et ne peut exister "en acte" de toute eternite.

الأزليـة ، هى نفسها تلك الأزليـة الخاصـة بـالكـائن اللامتناهى ؟ (المبـرهنة رقم ٢٧ = ١٩ والمبـرهنة رقم ٧ = ٩) .

هنـاك إجـابتـان ممكنتـان : إمـا القـول بـأزليتين مختلفتين ، أو ان تكون هناك ازلية واحدة . بناء عـلى البديل الأول ، سيكون هناك وجود لكائنين فعليين لا متناهيين (على خلاف المبرهنة رقم ٦ = ٥) .

وبناء على البديل الثـانى ، فطالمـا ان أزلية الكـائن الـلامتنـاهى ، لا تختلف عن ذاتيتـه أو كيـانـه entite (المبـرهنـة رقم ٩ = ٧) ، فـان الـلامتنـاهى بمنحـه الأزلية ، انما يوصل الى الكائن المتناهى ذاتـا أو كيانـا متناهيا . ويصبح المتناهى فى هذه الحالة لا متناهيـا . وهذا باطل .

وهكذا ، فالنتيجة الوحيدة التى تلزم عن كل ما سبق تتلخص فى القول بأن : أى كائن متناه ، لا يوجد ، ولا يمكن ان يوجد ، وجودا أزليا eternellement .

ثانيا ، أما البرهان الآخر الذى اقامه موران على فكرة الممكن ، فيتلخص فى أن : أى كائن متناه لا يمكن ان ينتقل الى حالة الفعل بدون ان يكون ممكنا من قبل . فيذهب موران الى ان اللامتناهى ينتزع ـ بارادته الحرة ـ المتنـاهى من حالـة القوة أو الامكـان الى حالـة الفعل (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) . والحرية انما تقوم على ان يستوى الأمر بالنسبة لمنح أو رفض إعطاء الوجود الفعلى لمـا هو ممكن . والا فسيكـون فى مستطاع الـلامتناهى توصيل الوجود أو رفض منح الوجود سواء بالنسبة لكائن متحقق بالفعل من قبل ، أو بالنسبة لما هو مستحيل . وهذان الافتراضان متناقضان .

وهكـذا ، فالممكن لا بـد ان يسبق بـالضـرورة ، الفعلى ، وبالتالى ، فالمتناهى لا يمكن ان يوجد فى الأزلية كلها الا بالقوة أو الامكان ، ولكن ليس بالفعل .

المبرهنة رقم ٣٤ (= ٢٦) :

(هذا العالم لم يتلق وجوده بواسطة ايجاد أو تكوين فيزيائى) .(٧٢)

وجد موران أساسا لهذه المبرهنـة فى نقص الوحـدة الجوهرية Unite Substantielle للعالم . فكل ايجاد أو تكوين jeneration فيزيـائى ، فيما يـذهب موران ، يزود الجوهر أو يمنحه أساسا أو أصلا ، على نحو يتكون منها فيه ـ صوريا ـ وحدة جوهرية . وهذا العالم ليست له وحدة محورية وجوهرية . وانما له ـ بوصفه مجموعة agregat مكونة من أنواع مختلفة من الاجسام Corps مثل : الارض والشمس والقمر ـ له وحدة عـرضية . ومن ثم فهو لن يكون نتيجة لتكوين أو ايجاد فيزيائى .

المبرهنة رقم ٣٥ :

(هـذا العـالم خلقـه الكـائن الـلامتنـاهى فى الزمان) .(٧٣)

وتقـوم براهـين موران فى هـذا الصدد عـلى فكـرة استحالة العدد اللامتناهى . وهو يوضح هذه الاستحالة مرة بطريقة مجردة ، ومرة أخرى بطريقة متعينة :

أما الطريقة الأولى ، فتتلخص فى القول بـان هناك فلاسفة ـ من بينهم أرسطو ـ يذهبون الى القول بـأزلية العالم وحركات الاجرام السماوية . لكن عدد الدورات الخاصة بتلك الحركات ، والتى تكون قد تمت منذ الأزل كله حتى الآن : اما ان تكون متناهية أو غير متناهية .

(٧٢) Ce monde na pas recu l'existence par une generation physique.

(٧٣) Ce monde est cree dans le temps par l'etre infini.

فى الحالة الأولى ، ستكون هناك الحركة الأولى وبداية ديمومة العالم (على خلاف البديهية رقم ١٩ = ١٥) .

وفى الحالة الثانية ، لن يكون العدد اللامتناهى هو العدد . لأن كل عدد ـ بوصفه كثرة مكونة من وحدات (التعريف رقم ١١) ـ يمكن ان ينقسم (البديهية رقم ٢٠) . وبما ان اللامتناهى لا يكون قابلا للانقسام (المبرهنة رقم ٧) اذن فالعدد اللامتناهى لا يكون فقط غير موجود ، لكنه يكون كذلك غير ممكن . وعلى ذلك ، فالعالم ، بوصفه متناهيا (المبرهنة رقم٢٢) ، لا يكون أزليا أبدا (المبرهنة رقم ٣٣) .

أما الطريقة الأخرى فتتلخص ، عند موران ، فى انه اذا كان عدد الحركات الدائرية ، أو الدورات غير متناهٍ ، فسيحتوى فى ذاته على كل الدورات : الحاضرة والماضية والمستقبلة .

وعلى ذلك لن تكون أية حركة ممكنة (البديهية رقم ١٣ = ١٠) . فى حين ان الخبرة اليومية تظهر لنا العكس : فكل يوم يتكون من دورة giration جديدة « للسماء الأولى » premier ciel حول الأرض . وعلى ذلك فالكون ليس أزليا ، بل تكون ديمومته قد بدأت فى الزمان (البديهية رقم ١٨ = ١٤) . لكنه ليس نتيجة : لا للعدم (البديهية رقم ٨ = ٦) ، ولا للتكوين أو الايجاد الفيزيائى (المبرهنة رقم ٣٤ = ٢٦) ، ولا لذاته (المبرهنة رقم ١٨ = ١١) . وعلى ذلك فالعالم يكون قد أحدثه أو أوجده الكائن اللامتناهى من العدم (المبرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) . وبما ان الايجاد من لا شيء هو الخلق creation (التعريف رقم ٩ = ٧) . فانه ينبغى اذن القول بالمبرهنة . أى : ان العالم مخلوق فى الزمان بواسطة اللامتناهى .

المبرهنة رقم ٣٦ (= ٢٨) :

(ان هذا العالم ، وجميع كائناته المفردة ، تخضع لحكمة الكائن اللامتناهى) . (٧٤)

يهتم موران فى هذه المبرهنة بأمرين : البرهان على الوجود أولا ، ثم تحديد طبيعة الحكمة الالهية ثانيا .

أولا : أما البرهان على الوجود عنده فهو برهان غائى ، ويكون على ثلاثة وجوه : اما على اساس ان العلة الفاعلة تهدف دائما الى تحقيق هدف ما ، أو على اساس ان الكائنات الحية تعتنى بصغارها ، أو على أساس تعقل Sagesse أو حكمة الكائن اللامتناهى .

أ ـ أما بالنسبة للوجه الأول ، فيذهب موران الى ان الكائن اللامتناهى هو العلة الفاعلة والمباشرة La cause efficente et immediate لهذا العالم ولجميع الكائنات المفردة (المبرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) . وان الكون ـ منظورا اليه فى مجموعة ، ومن حيث جميع أجزائه ـ انما يظهر غائية رائعة : فالكل يهدف الى تحقيق هدف ما . الا ان مصدر هذا الميل الى تحقيق هدف ما ، انما يرجع الى العلة الأولى : فهذه العلة الأولى ـ بوصفها هى التدبر أو التعقل فى ذاته la Sagesse elle meme تأمر جميع الأشياء المخلوقة بان تتجه الى غاية ما ، وأمر الأشياء بأن تتجه الى غاية ما هو حكم للاشياء بالحكمة أو اخضاعها للحكمة Providence ، ومن ثم فان العالم وجميع الكائنات المفردة تصبح محكومة أو خاضعة لحكمة الكائن اللامتناهى .

ب ـ أما الوجه الثانى ، فيتلخص فى ان جميع الكائنات الحية les etres vivants , انما تتبع فى نشاطها هدفا معينا ترمى الى تحقيقه : فالحيوانات تعتنى بصغارها ، والآباء بأطفالهم ، والملك بمملكته . هذا النظام يستمد

(٧٤) Ce monde et tous ses etres particulaires sont gouvernes par la providence de l'etre infini.

اساسه - فيما يذهب موران - من الكائن اللامتناهى (المبرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) ، الذى يطبع الغائية im-prime la finalite أو يغرسها فى طبيعة الكائنات ويشاركها أو يسهم معها فى إحداث النتيجة أو الأثر .

لكن ، بما انْ الكمال الممنوح للمخلوقات يتحقق - بأكبر درجة ممكنة - فى الخالق (البديهية رقم ٨ = ٦ والمبرهنة رقم ٣) ، ومن ثم فى الحكمة اللامتناهية بذاتها (المبرهنة رقم ٩ = ٧) ، فان هذا العالم ، وبالتالي ، جميع الكائنات المفردة ، خاضعة لحكمة الكائن اللامتناهى .

ج - أما الوجه الثالث ، فيتمثل فى القول بأن الكائن اللامتناهى يخلق أو يوجد على نحو مستمر - بفعل إرادته - أو يحفظ ما هو متناهٍ (المبرهنة رقم ٣٠) . ففى الكائن اللامتناهى تتوحد الارادة مع التدبر والتعقل Sagess(المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) . وهذا التعقل والتدبر كامل بغير حدود أو تناهٍ : ونحن حين نقبل القول بوجود وفاعلية الكائنات المتناهية ، فلابد وان نقبل كذلك القول بميل هذه الكائنات الى تحقيق غاية معينة . اذ ان نفي الغائية يكون مساويا لنفي الكمال الأقصى فى الكائن اللامتناهى . ولكى نتجنب هذه النتيجة الباطلة ، فمن الضرورى ان نعترف بالحكمة Providence

ثانيا : أما الحكمة ، فتتمثل عند موران فى ثلاثة مظاهر مختلفه : فهى أولا ترتب Dispose أو تضع الكائنات فى المكان وفى النظام . وبعد ذلك فهى تحفظها . واخيرا فهى تغرس فيها ميلا نحو هدف معين . وبفضل هذه الحكمة ، تكون العلل الضرورية ضرورية . وتكون العلل الممكنة والعلل الحرةcauses libres حرة .

المبرهنة رقم ٣٧ (=٢٩) :

(توجد غاية وراء الكائنات المفردة والمتناهية) .(٧٥)

يقيم موران البرهان على هذه القضية على أساس ان كل كائن متناهٍ ، انما يتبع الغاية من وجوده . والكائن اللامتناهى هو الذى يوجد ، ويأمر الكائن المتناهى بان يتجه الى غاية ما (المبرهنتان رقم ٣٢ = ٢٤ ، ورقم ٣٦ = ٢٨) . فاذا لم تكن هذه الغاية موجودة وجودا حقيقياreellement ، فسيكون دفع أو أمر الحكمة القصوى la Sagesse supreme للمخلوقات بدون جدوى أو بلا طائل .

المبرهنة رقم ٣٨ (= ٣٠) :

(ان الكائن اللامتناهى هو الغاية الأخيرة لكل الكائنات المتناهية) .(٧٦)

ويبرهن موران على صحة هذا القول بثلاث حجج أو براهين :

أ - فهو يذهب الى ان المتسلسلة اللامتناهية للغايات المتناهية لا يمكن قبولها ، والى ان الحكمة القصوى تقوم على استمرار ترتيب الغايات فى متسلسلة لا متناهية ، يكافىء القول بأن الكائنات المتناهية لن تنتهى أبدا الى الغاية الأخيرة . وبما اننا نعرف استحالة الارتداد أو الرجوع Regression الى اللامتناهى ، فسيكون الميل نحو هدف أو غاية معينة أمرا غير معقول .

---

(٧٥) il ya une fin derniere des etre particuliers et finis.

(٧٦) L'etre infini est la fin derniere de tous les etres finis.

ب ـ ثم يناقش موران بعد ذلك إمكان أن يلعب الكائن المخلوق دور الغـاية الأخيـرة بالنسبـة لجميع الاشيـاء المتناهية (المبـرهنة رقم ٣٧) ، منتهيـا الى ان كلًا من الكائنات المخلوقة سيكون هو الغاية الأخيرة للآخر ، بالتبادل . وهذه نتيجة باطلة يرفضها الفلاسفة .

ج ـ واخيرا ، يقيم موران حجته الثالثة على فكرة عدم الكفـاية insuffisance ، سـواء بـالنسبـة للكـائنـات المتناهية بصفة عامة ، أو بالنسبة للمخلوقات العاقلة على وجـه الخصـوص . فـالكـائنـات النـاقصـة (أو غـير الكاملةImparfaits) تتجه الى الغاية الأخيـرة كما لـو كانت تسعى لاستيفاء كمالها ، ولا تتوقف عن سعيها الا حين تحقق ذلك الهدف ، لكن الكائن المتناهى ـ بوصفه دائم الحدوث ـ لن يكون مكتفيا بذاته (المبرهنـة رقم ٣٠ = ٢٢) . ولا يمكن ، لسبب أقـوى ، ان يكـون مكتفيـا أو مقتنعا بعـدم معقولية مطالب exigences الكائنات الأخرى ، ولا بعبوديتها Leur Servir للغاية الأخيرة .

وفى حالة المخلوقات العاقلة يذكر موران مبدأين لا يختلفان الا ظاهريا :

أولهـا : ان الكائنـات العاقلة ، بما لـديهـا من ذكـاء وارادة ، تتوق aspirent بطبيعتها لمعرفة الحقيقة المطلقة lA verite absolue ، ولحب الخير الأقصى والحقيقة المطلقة والخير الأقصى يتحققان فى الكائن اللامتناهى . وعلى ذلك ، فالمخلوقات العاقلة تنجذب بطريقة دؤ وبة الى الكائن اللامتناهى .

وثـانيهـا : ان المخلوقـات العـاقلة تتبـع ـ عـلى نحـو ضرورى ـ الغاية الأخيرة ، لكى تجد فيها إشباعا كاملا لـرغباتهـا . فاذا لم تكن الغـاية الأخيـرة متوحـدة مع اللامتناهى ، فان الكائنات العاقلة ستتجه عن هذه الى ذاك . الا أن مثل هذه النتيجة لا يمكن قبولها .

وهكذا ، فالكائن اللامتناهي هو الغاية الأخيرة لكل الكائنات المتناهية

المبرهنة رقم ٣٩ :

(ان الله لا يخضع ـ فى فعله ـ لقوانين الطبيعة ، لأن قـدرتـه تتجـاوزهـا وتعلو عليهـا بـطريقـة غـير متناهية) . (٧٧)

وتقوم هذه المبرهنة على توضيح : الاستقلالية المطلقة. لـلفعـل الالهىactivte Divine وكـذا تـعـالـيـه transcendence .

أمـا فيما يتعلق بـالبرهـان على الجـزء الأول المتعلق بالاستقلالية المطلقة للفعل الالهى ، فمؤداه ان القوانين الطبيعية لا تنشىء أو تحدث الا كائنا ، لا يمكن ان يخرج من العدم ، أو شيئا معينا لا يمكن ان يوجد أو يحدث بواسطة شيء آخر : انما بواسطة علة قادرة على التأثير فى هذا الايجاد (البديهية رقم ٢١) . والله هو القادر على ان يخرج من العدم (المبرهنة رقم ٣٥) كل ما يريد أو يشاء (المبرهنة رقم ٢٩) .

أما الجزء الثانى الخاص بتعالي الله والفعل الالهي ، فيتلخص عنـد مـوران فى أن القـدرة أو الاسـتطاعــة Puissance ترتبط ارتباطا أساسيا بالكـائن (البديهيـة رقم ٩) .

وبما ان الله لا متناهٍ فى كينونته Son Etre (المبرهنة رقم ٣٨) ، فانه يكون لا متناهيا كذلك فى قدرتـه أو استطاعته ، فى حين تكون طبيعة وقوة الكائن المتناهى متناهية (التعريف رقم ١٣ والبديهية رقم ١٠) .

(٧٧) Dieu, dans son activite, n'est point astreint aux lois de la nature, car sa puissance les surpasse infiniment.

وهكذا فان قدرة الله واستطاعته تتجاوز ، بطريقة لا متناهية ، تلك القدرة الخاصة بالطبيعة (المبرهنة رقم ١٣) .

ويضيف موران الى هذا البرهان السابق ، شرحنا يذهب فيه الى ان الملحدين le athees ينكرون وجود الله ، لكنهم يعترفون بوجود الطبيعة التي لا تستمد مصدرها من أى كائن آخر . وبالتالى ، سيكون هؤلاء الفلاسفة ـ وخاصة من الطبيعيين ـ ملزمين بأن يضفوا على الطبيعة صفات التأليه I,aseite (البديهية رقم ٦) ، واللاتناهي (المبرهنة رقم ١٩) ، والقدرة الكاملة (المبرهنة رقم ٩) .

ويرى موران ان هذا الرأى باطل ويناقض الخبرة والتجربة . لأن الطبيعة خاضعة ـ على نحو دقيق أو صارم ـ لقوانين (٧٨) مثل : انه لا يمكن ان يستمد كائن من كائن آخر ، الا بطريقة محددة تحديدا قاطعا . وهذه القوانين تحتاج الى سيد ومشرع يفرضها (٧٩) . هذا السيد وهذا المشرع هو الله .

المبرهنة رقم ٤٠ :

(ان الله ، بوصفه الأكثر قدرة ، قادر على ان يحقق كل المكنات ، التي لاتتضمن فيما بينها أى تناقض) . (٨٠)

وفي هذه المبرهنة يوجز موران أو يلخص فكرة القدرة الالهية بانها تمثل القدرة الكاملة ، الأمر الذى يستلزم أن يكون الله قادرا على تحقيق كل ما هو ممكن .

لكن بما ان الله هو الكامل ، فهو لا يفعل ما هو متناقض ، ومن ثم فالله يستطيع ان يحدث أو يوجد الممكنات التي لا تحمل فيما بينها تناقضا .

ملحوظات على المنهج والبراهين عند موران

ـ يمكن ، بعد هذا العرض السابق لبراهين موران ، ذكر عدة ملحوظات تتعلق بالمنهج الرياضي الذى اتبعه موران في هذه البراهين على وجود الله ، أو بالأحرى ، على صحة معرفتنا بوجود الله . منها على سبيل المثال :

أولا :

١ ـ كان موران من أوائل من استخدموا المنهج الرياضى في البرهنة على موضوعات ميتافيزيقية ، وخاصة ما يتعلق منها بوجود الله ، أو بتعبير اكثر دقة ، المعرفة بوجوده . فبراهين موران تسبق زمنيا (في عام ١٦٣٥) البراهين المماثلة عند فلاسفة وكتاب آخرين مثل : ديكارت (عام ١٦٤١) ، وسيث ورد Seth Ward (عام ١٦٥٢) ، وديركينيس Ignace Der - Kennis (عام ١٦٥٥) ، وباروخ سبينوزا Baruch Spinoza (١٦٦٣ ، ١٦٧٧) وليبنتز Goottfried Leibniz (عام ١٦٦٦) وايرهارد فايجل Erhard Weigel (١٦٧٨) وجوتفريد كلينجر Gott-fried Klinger (عام ١٦٧٩) وغيرهم . (٨١)

الا أن ذلك لا يعنى أن موران لم يكن مسبوقا في هذا الصدد ، إذ كانت هناك محاولات من هذا القبيل ، نذكر منها على وجه الخصوص الاستدلالات التي قام بها ،

---

(٧٨) ويعتبر موران بهذا من دعاة الحتمية determinisme في القول بأن ظواهر الطبيعة انما تخضع لقوانين ثابتة لا تحيد عنها .

(٧٩) وموران بهذا إنما يعبر عن موقف دعاة نظرية القانون المفروض ، أي القوانين المفروضة على الظواهر الطبيعية بواسطة الله .

(٨٠) Dieu, etant tout puissant, est capable de realiser tous les possibles, qui n'impliquent en eux aucune contradiction.

(٨١) Iwanicki, J. Morin et les Demonstrations Mathematiques de lexistence de Dieu. p. 3.

والقضايا التى ذكرها ريموند دى ليل Raymond de Lulle (١٢٣٥ ـ ١٣١٥) في كتاباته المختلفة، وخاصة: «الفن الكبير» Ars Magna، وغيره [٨٢]

ثانيا :

إن البراهين التى ساقها موران في هذا الصدد، وخاصة في كتابه «إن الله موجود» Quod Deus Sit، تعرضت للنقد من قبل بعض معاصريه مثل ديكارت وبيرنيه Francois Bernier. ولعل مثل هذا النقد هو الذى جعل موران يطور من برهانه في الطبعة الثانية من كتابه سالف الذكر، وكذا في دراسته اللاحقة بعنوان «المعرفة الحقة بوجود الله» [٨٣].

لقد تصور ديكارت (أن موران يريد أن يبرهن ـ في المبرهنة رقم (٢٣ = ١٦) ـ على أن الله موجود، قبل أن يوضح عدم وجود ما يناقض هذه الفكرة) [٨٤] بحيث تكون بالتعبير الديكارتي فكرة واضحة متميزة. أما نقد بيرنيه فيدور أساسا حول مبرهنات موران، والعلاقة المنطقية بينها، وخاصة المبرهنات أرقام ١، ١٣، ١٤، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٣، وكذا كيفية أو مدى لزوم المبرهنة الأخيرة لما سبقها من مبرهنات وبديهيات. والمفارقة في منهج موران ـ كما يذهب بيرنيه ـ تتضح في ن موران قبل أن يبرهن على وجود الكائن اللا متناهى، يتكلم عن طبيعته وعلاقته بالكائنات الأخرى المتناهية [٨٥]، أو هو يتكلم عن ماهية الكائن اللامتناهى قبل أن يبرهن على وجوده [٨٦]. كما ينقد بيرنيه المبرهنة رقم ١، والتى مؤداها (ان الكائن اللامتناهى يكون، بذاته، هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد)، قائلا إنها تنطوى على تناقض لانه يوحّد بين اللامتناهى والمتناهى أو يجعلهما فى هوية واحدة [٨٧].

ومما هو جدير بالذكر في هذا الصدد، أن مثل هذا النقد يمكن أن يكون صحيحا لو كان موران قد جعل وجود الله موضع البرهان. فهذا، كما ذكرنا آنفا، لم يكن مطروحا للبرهان، انما هو يبرهن على صحة معرفتنا بوجود الله. فوجود الله، وان كان من المسلمات الأساسية عند موران، الا انه لم يتم ذكره حتى في البديهيات، بل ما حتى تم ذكره في البرهان هي الصفات المتعلقة بطبيعته وعلاقته بالكائنات الأخرى، وصفاته، وأهمها صفات: اللاتناهى، والوجود بالذات، وانه فعل محض.

ثالثا :

إن تعريف موران للعدم neant بأنه غير موجود، أو بانه لا وجود له (في التعريف رقم ٥)، انما يجعل خلق العالم والاشياء أمرا ممكنا، لأن الخلق هو إيجاد من لا شيء. أما لو كان العدم موجودا أو له وجود، فلن يكون الإيجاد، بما فيه من مفردات جزئية، خلقا، بل سيكون انتقالا من حالة وجودية (عدمية) الى حالة وجودية أخرى، طالما ان العدم في هذه الحالة يكون له وجود ولا يكون مجرد لا شيء.

ومن الجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن موران ـ وإن كان يتكلم في موضوع يتعلق بالميتافيزيقا بالدرجة

(٨٢) المرجع السابق، صفحة ١١٩.
(٨٣) المرجع السابق، صفحة ٨٥.
(٨٤) المرجع السابق، صفحة ٦١.
(٨٥) المرجع السابق، صفحة ٧٥.
(٨٦) المرجع السابق، صفحة ١٢٨.
(٨٧) المرجع السابق، الموضع نفسه.

الأولى ، وهو وجود الله وصحة معرفتنا بهذا الوجود ـ لم يجعل للعدم أى دور انطولوجى في ميتافيزيقاه . انما جعله مرادفا للاشيء ، واللاشيء هو مجرد نفي أو سلب لمعنى الشيء أو المدلول . فهو حين يعرف العدم (في التعريف رقم ٥) بأنه ليس له أى وجود ، أو بأنه ما لا وجود له ، لا يقع في وهم أو خطأ تصور ان العدم حد موجب بذاته ، وبالتالى تكون له دلالة قائمة برأسها ، بل هو يفض مضمونه بهذا التعريف ويحلل معناه ، منتهيا الى أنه في حقيقته مجرد حد سالب ينفي معنى الوجود . لكنه ليس له في ذاته معنى قائم وحده ، بل يتحدد معناه بناء على معنى (وجود الشيء السلب أو النفى) .

وكأن العدم عند موران ـ لو استخدمنا لغة الرياضيات أو المنطق ـ هو دالة الوجود . على اعتبار ان معناه يتحدد بناء على معنى الوجود وليس العكس .

رابعا :

ان تعريف موران للوجودexistence والموجود ، يقترب كثيرا من معنى الكينونة والكائن etre ، لكنه مع ذلك يفرق بينهما ، الأمر الذى جعل التمييز بينهما في بعض خطوات البرهان غير كامل .

فهو في التعريف رقم ٣ مثلا ، لا يكاد يفرق بينهما ، بل يجعل من الكائن الفعلي والموجود الفعلي شيئا واحدا ، فيذهب الى أن (الكائن الفعلي هو ما يوجد وجودا فعليا) . كما انه يجعل التمييز بينهما أمرا غير واضح ، حين يجعل كلاّ منهما موصوفا إما بالفعل أو بالقوة . فهو في التعريف رقم ٢ يتكلم عن الوجود بالفعل أو بالقوة والإمكان . كما يتكلم في التعريف رقم ٣ عن الكائن الفعلي etre actuel ويربط بينه وبين الموجود بالفعل . وفي التعريف رقم ٤ يتكلم عن الكائن بالقوة etre potential ويربط بينه وبين الموجود بالقوة أو ما يمكن أن يوجد .

الا أنه يعود فيميز بينهما ، فلا يجعل الكينونة والوجود شيئا واحدا ، انما يجعل الأولى سابقة على الثانى . ففي التعريف رقم ٢ يرى ان الكائن له أسبقية على الموجود ، لأن (الكائن هو ما يكون له وجود) أو يكون موجودا . ولقد عبر موران عن هذه الأسبقية بقوله في البديهية رقم (٣ = ٢) إن (الشيء الواحد لا يوجد قبل أن يكون) .

خامسا :

إن براهين موران تقوم على أساس عدة مبادىء :

ـ بعضها مبادىء منطقية ، مثل : مبدأ الهوية (البديهية رقم ١) ، ومبدأ عدم التناقض (البديهية رقم ٢) ، ومبدأ الوسط المرفوع (البديهية رقم ١) ،

ـ وبعضها مبادىء فلسفية ، مثل : مبدأ السببية (البديهيات أرقام ٦ ـ ١١ ، ١٧ ، ٢١ ، ٢٢) . ومن الملاحظ في هذا الصدد ان موران لا يكاد يستخدم فكرة السببية (بمعنى العلة الفاعلة) للتعبير عن رابطة تقوم بين الكائنات المتناهية بعضها وبعضها الآخر ، بل بين الكائن اللامتناهى وبين الكائنات المتناهية ، أو بين الكائن والفعل الذى يقوم به .

ومثل مبدأ السبب الكافى ، الذى استخدمه للتعبير عن الغائية ، وغير ذلك .

سادسا :

من الطبيعى أن يقوم المنهج الرياضي على فكرة اللزوم implication ، بمعنى ان القول بالمقدمات إنما يستلزم القول بالنتائج المترتبة عليها أو المبرهنات ، أى القضايا التى يتم البرهان عليها بناء على القول بتلك المقدمات .

ومن الملاحظ أن اللزوم المنطقي قد لا يبدو واضحا في البرهان عند موران ، أو بين مقدماته ومبرهناته . إلا أن ذلك الأمر يمكن أن يتضح لو رتبنا البرهان بطريقة منطقية . وسنمثل لذلك بعدة نماذج من مبرهنات موران ، وذلك كما يلي :

ـ فالمبرهنة رقم ١ مثلا ، يمكن توضيح البرهان فيها عنده ، أو ترتيبه على النحو التالي :

إذا لم يكن (الكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد) ، لزم عن ذلك أن يكون اللامتناهي محدودا .

وبما ان الكائن اللامتناهي غير محدود (التعريف رقم ٧ = ٥)

اذن ، (فالكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد وكل ما يمكن ان يوجد) (المبرهنة رقم ١) .

ويمكن التعبير عن ذلك رمزيا كما يلي :

~ ق ⊃ ل . ~ ل : ⊃ : ق وذلك ما يعرف بقانون اللزوم العكسي .(٨٨)

ـ وفي المبرهنة رقم ٢ ، يتم الاعتماد في البرهان على التعريف رقم ١٢ والمبرهنة رقم ١ ، وذلك كما يلي :

∵ الفعل المحض ، هو الكمال الذى يستبعد حالة القوة بالنسبة لشيء ما (التعريف رقم ١٢ = ١٠)

∵ فالكائن اللامتناهي ، هو كل ما يكون موجودا بالفعل وكل ما يمكن ان يوجد . (المبرهنة رقم ١)

∴ فالكائن اللامتناهي ، يكون بالفعل ولا يكون بالقوة .

∵ الفعل المحض هو ما يكون بالفعل ولا يكون بالقوة .

∴ فالكائن اللامتناهي هو فعل محض (المبرهنة رقم ٢) .

ـ وفي المبرهنة رقم ٣ ، يتم الاعتماد على المبرهنة رقم ٢ ، والتعريف رقم ٧ ، فضلا عن قانوني دى مورجن واللزوم العكسي ، وذلك كما يلي :

يتم توضيح صدق المبرهنة ، بطريقة غير مباشرة ، وذلك بإظهار أنها من المستحيل أن تكذب ، والا وقعنا في تناقض مع المبرهنة رقم ١ ، ورقم ٢ .

فلو كانت المبرهنة رقم ٣ كاذبة ، أى :

إذا لم يكن (الكائن اللامتناهى فعلا غير متناه أو كل ما يوجد ويمكن أن يوجد) ، أى : (ق ٧ ل) كان معنى ذلك ، بناء على قانون دى مورجن ، أن يكون من الكذب القول بأن (الكائن اللامتناهى فعل غير متناهٍ) أى : ~ ق .

وأن يكون من الكذب أيضا القول بأن (الكائن اللامتناهى هو كل ما يوجد ويمكن ان يوجد) . أى : ~ ل . وهذا ما نعبر عنه رمزيا بصيغة التكافؤ التالية :

~ (ق ل) ﷺ ق . ~ ل (قانون دى مورجن في حالة نفي الفعل) أو صيغة اللزوم التالية :

~ (ق ٧ ل) : ~ : ⊃ ق . ~ ل (٨٩)

لكن ~ ق تتناقض مع المبرهنة رقم ٢ ، وكذلك تتناقض ~ ل مع المبرهنة رقم ١ .

إذن من المستحيل القول بكذب ق وكذب ل معا .

لكن كذب ق ، ل معا يكافيء كذب (ق ٧ ل) بناء على قانون دى مورجن ،

إذن فمن المستحيل كذب (ق ٧ ل) أيضا .

اذن فالمبرهنة رقم ينبغى أن تكون صادقة بناء على صدق المبرهنتين ١ ، ٢ .

---

(٨٨) انظر كتابنا ، أسس المنطق الرمزي ، صفحة ١٥٣ و صفحة ١٦٢ (كما تعبر هذه الصيغة السابقة كذلك عن قياس استثنائي في حالة الاثبات بالنفي أو الوضع بالرفع) .

(٨٩) طالما أن التكافؤ يعني التلازم أو اللزوم المتبادل بين الشطرين المتكافئين . انظر : عزمي اسلام ، أسس المنطق الرمزي ، ص ١٩٠ وما بعدها .

ويمكن التعبير عن ذلك رمزيا ـ باستخدام اللزوم ـ

كما يلي :

ـ نفترض ان (ق ٧ ل) كاذبة .

ـ ∴ ~ (ق ٧ ل) (١)

ـ ∵ ~ (ق ٧ ل) : ⊃ :~ ق . ~ ل (٢)

(الصيغة اللزومية لقانون دى مورجن)

ـ ∵ ~ ق كاذبة (٣) (بناء على المبرهنة رقم ٢)

ـ ∵ ~ ل كاذبة (٤) (بناء على المبرهنة رقم ١)

ـ ∴ ~ (~ ق . ~ ل) (٥) (من ٣ ، ٤)

ـ (ق ٧ ل) صادقة (٦) (بناء على قانون اللزوم العكسى ، أو النفي بالنفي .M.T لرقم ٢ ورقم ٥) .

اذن فالمبرهنة صحيحة .

ـ وفي المبرهنة رقم ٦ ، يتم الاعتماد على المبرهنة رقم ١ ، والبديهية رقم ١٦ ، وعلى مبدأ الهوية ومدى تعبيره عن علاقة متعدية . وذلك كما يلي :

إذا كان (الكائن اللامتناهي هو كل ما يكون موجودا وكل ما يمكن ان يوجد) . (المبرهنة رقم ١)

فانه يلزم عن ذلك :

(لو كان أ هو اللامتناهى ، فانه يكون كل ما هو موجود وكل ما يمكن أن يوجد)

وانه (لو كان ب هو اللامتناهى ، فإنه يكون كل ما هو موجود وكل ما يمكن ان يوجد)

وعلى ذلك لن تكون أ مختلفة عن ب بل تكون هى هى نفسها اللامتناهى .

اذن لا يوجد كائنان لا متناهيان ، بل كائن لا متناهٍ واحد .

وهذا ما يمكن التعبير عنه رمزيا كما يلي :

∵ أ = ج . ب = ح : ⊃ : أ = ب (البديهية رقم ١٦ = ١٢)

∴ أ = س . ب = س : ⊃ : أ = ح . ب = ح

∵ أ = ح . ب = ح : ⊃ : أ = ب .

∴ أ = س . ب = س : ⊃ : أ = ب .

وهذا يعنى ان اللامتناهى أهو نفسه اللامتناهى ب (٩٠) فهناك لا متناهٍ واحد وليس لا متناهيين اثنين أو اكثر . اذن فالمبرهنة رقم (٦ = ٥) صحيحة .

سابعا :

ان موران يستخدم عدة طرق للبرهان ، من بينها :ـ

١ ـ طريقة البرهان بالاستبعاد ، وتتلخص فى طرح بدائل مختلفة يتم تفنيدها واحدا بعد الآخر ، فيلزم عن ذلك نفى الفكرة الأصلية ، مثل س هى : أ ٧ ب ٧ ح . لكنها ليست أ وليست ب وليست ج . اذن ليست س ، كما هو الحال فى المبرهنة رقم ٧ (= ٦) ورقم ١٢ (= ٨) .

ففى المبرهنة رقم ٧ (= ٦) يبرهن موران على أن (الكائن اللامتناهى لا يقبل الانقسام) ، لأننا لو افترضنا انه يقبل الانقسام ، لكنا أمام ثلاثة بدائل هى : أنه ينقسم الى كائنين لا متناهيين (أ) أو الى كائنين متناهيين (ب) أو كائنين أحدهما متناهٍ والآخر غير متناه (ج) . ويقوم موران بتفنيد هذه البدائل الثلاثة فيلزم عن ذلك ان يكون القول بانه يقبل الانقسام قول كاذب .

ويمكن التعبير عن ذلك رمزيا كما يلي :

∵ س هى أ ٧ ب ٧ ج

لكن س هى أ̄ . س هى ب̄ . س هى ج̄ ∴

∴ س̄

أو كما يلي :

اذا كان اللامتناهى يقبل الانقسام ، لزم عن ذلك أن ينقسم الى كائنين لا متناهيين أو متناهيين أو متناهٍ وغير متناهٍ

(٩٠) وعلاقة الهوية = في المنطق لا تعني التساوي الحسابي ، بل تعني الهوية . فالصيغة س = حـ لا تعني أن س تساوي حـ عدديا أو كميا ، إنما تعني أن س هي نفسها حـ .

ق ⊃ ل ٧ م ٧ ن

لكن ~ ل . ~ م . ~ ن

∴ ~ ق

٢ ـ وطريقة القياس الاستثنائي في حالة النفي بالنفي (أو الرفع بالرفع) .M.T ، كما هو الحال في المبرهنة رقم ٩ (= ٧) ، التي يمكن التعبير عنها رمزيا كما يلي .

ق ⊃ ل . ~ ل : ⊃ : ~ ق

اذا كان اللامتناهي مركبا ، فهو يقبل الانقسام .

لكنه لا يقبل الانقسام .

اذن فهو ليس مركبا

ق ⊃ ل . ~ ل :

⊃ : ~ ق

واذا لم يكن اللامتناهي مركبا ، إذن فهو بسيط .

٣ ـ وطريقة القياس الموصول النتائج ، كما هو الحال في المبرهنة رقم ٢٦ التي يمكن التعبير عنها كما يلي :

كل ما يقوم بذاته هو الوجود بذاته (المبرهنة رقم ١٦) .

كل ما يكتفي بذاته يكون قائما بذاته (البديهية رقم ٧) .

∴ كل ما يكتفي بذاته هو الوجود بذاته

.. الوجود بذاته هو اللامتناهي (المبرهنة رقم ١٧) .

.. الكائن المكتفي بذاته هو اللامتناهي . (المبرهنة رقم ٢٦) .

ثامنا :

ليست كل البراهين التي أوردها موران صحيحة من الناحية المنطقية أو كاملة ، انما ينبغي استكمال أو تعديل بعضها حتى تصبح صحيحة .

١ ـ فالبرهان الوارد مثلا في المبرهنة رقم ١١ يبدأ من مقدمتين احداهما مفردة ، وينتهي الى نتيجة كلية . وهذا غير صحيح منطقيا ، فيقول :

كل ما هو مركب يقبل الانقسام (البديهية رقم ٢٠ = ١٦)

واللامتناهي لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧)

∴ فكل ما هو مركب هو لا متناهٍ

ولا يكون هذا الاستدلال صحيحا الا اذا اعتبرنا مقدمته الثانية قضية كلية ، بمعنى أن (كل لا متناهٍ لا يقبل الانقسام) ، وهذه تعني إمكان وجود أكثر من لا متناهٍ ، في حين أنه لا يوجد الا لامتناهٍ واحد بحكم المبرهنة رقم ٦ .

٢ ـ ومثل المبرهنة رقم ٤ ، التي يريد موران فيها البرهنة على أن الكائن اللامتناهي لا يتغير ، بقوله إنه لو تغير فلن يصبح فعلا محضا (على خلاف المبرهنة رقم ٢) . وكان من الضروري أن يسبق ذلك ذكر مقدمة توضح معنى التغير ، على الأقل بالنسبة للانتقال من حالة القوة الى حالة الفعل .

فبرهان موران يتلخص في :

.. اللامتناهي هو فعل محض (المبرهنة رقم ٢)

.. فاللامتناهي لا يتغير (المبرهنة رقم ٤) .

ويمكن تعديل هذا البرهان باضافة مقدمة أخرى فيصبح على النحو الآتي :

∵ المتغير ينتقل من حالة (القوة) الى حالة أخرى هي (الفعل) (وهذه ليست تعريفا عند موران ولا بديهية)

∵ اللامتناهي هو فعل محض .

∴ فاللامتناهي لا ينتقل من حالة الى أخرى ، بل هو ثابت .

∴ فاللامتناهي لا يتغير . (المبرهنة رقم ٤) .

صدر حديثاً

كيف اغتنى الغرب
التحول الاقتصادي للعالم الصناعي *

تأليف : ناثان روزنبرج . ل . بيردزل **
عرض وتحليل : ألفونس عزيز ***

كيف استطاع الغرب ـ أوربا ثم أمريكا الشمالية ـ أن يهرب من الجوع والضيق إلى النمو الاقتصادي المستمر والرخاء ؟ لماذا حدث التصنيع في الغرب أولاً ؟ لماذا سبق الغرب العالم ؟ لا تزال هذه الأسئلة تثير الكثير من الجدل .

يتناول المؤلفان في هذا الكتاب تطور تاريخ الغرب في العصور الوسطى حتى وقتنا هذا . ويدافعان عن وجهة نظر تقول بأن غنى الغرب ورخاءه غير المسبوقين يرجعان إلى سقوط القيود السياسية والدينية ، حيث سمح هذا السقوط للمشروعات الصغيرة أن تمارس اختياراتها الخاصة بالنسبة للتجديد والابتكار سواء في المجال التقني أو التنظيمي ، أو في التوسع في التجارة ، الأمر الذي أدى إلى تنمية اقتصادية سريعة .

إن الأفكار الرئيسية في تفسير العلاقة التبادلية المركبة بين العلم والتكنولوجيا والسوق تتمثل في الاستقلالية والتجربة والتنوع .

●●●

يذكر الكتاب في المقدمة أن الغرب شهد أولى فترات نموه وتقدمه الاقتصادي في عصر الامبراطورية الرومانية عندما كانت انجلترا وفرنسا وأسبانيا مستعمرات رومانية . وعندما بدأت الامبراطورية الرومانية في الأفول بعد القرن الخامس دخل الغرب فترة من العصور المظلمة Dark Ages سادها التأخر الاقتصادي نحو خمسة قرون .

---

* Nathan Rosenberg & L.E. Bridzell, How the West Grew Rich — The Economic Transformation of the Industrial World, Published by I.B. Tauris & Co. Ltd., London, 1986.

** ناثان روزنبرج اقتصادي ومتخصص بارز في تاريخ التكنولوجيا بجامعة ستانفورد . ل . بيردزل باحث في الدراسات القانونية

*** أستاذ بمعهد التخطيط القومي بالقاهرة ـ ومعار حاليا إلى منتدى العالم الثالث ـ مكتب الشرق الأوسط بالقاهرة

ثم بدأ الغرب في القرن العاشر فترة من التقدم الاقتصادي ، حيث اتسمت هذه الفترة بزيادة عدد السكان ونمو الزراعة وزيادة عدد المدن ، وبتقدم في فنون الحرب والمعمار والنقل والزراعة .

ويذكر المؤلفان في المقدمة أن نمو أوربا الشمالية في الفترة من القرن العاشر حتى القرن الرابع عشر كان في الأساس تراكميا مصدره الزيادة السكانية وتراكم رأس المال ، بمعنى أنه لم يكن لعامل التجديد والابتكار دور بعد في دفع عجلة النمو الاقتصادي . ولكن بمرور الوقت بدأ يظهر عامل التجديد والابتكار كعامل له أهميته في النمو الاقتصادي ، حيث أنه مع النمو الاقتصادي وزيادة تراكم راس المال والإنفاق على التعليم ونمو الخبرات والمهارات ، تطور النظام الاقتصادي في الغرب بظهور عناصر ومكونات جديدة مثل الشركات والأسواق والمنافسة ، وكلها لعبت دورا هاما في إبراز أهمية التجديد والابتكار كأحد العوامل الحاكمة للنمو الاقتصادي .

في حوالي منتصف القرن التاسع عشر حصلت المشروعات على حقوق معينة أمكن بموجبها اتخاذ قرارات كانت من قبل من اختصاص السلطات الدينية والسياسية فقط . ولقد أرست أربعة من هذه الحقوق أسس مرحلة النمو الاقتصادي المبنى على التجديد والابتكار ، هذه الحقوق هي : حق الأفراد في إنشاء المشروعات ، حق المشروعات في الحصول على السلع وبيعها ، حق المشروعات في إضافة أوجه نشاطات جديدة أو التحول لأوجه نشاطات أخرى ، وحق المشروعات في ملكية أصولها وأنه ليس للسلطات السياسية حق مصادرتها ؛ وإنما لها فقط حق فرض الضرائب وبمعدلات محددة ومعروفة .

واستمر تطور المشروع الاقتصادي فصار وحدة تتخذ القرارات الاقتصادية وتتحمل الربح أو الخسارة المترتبة على القرارات المتخذة . إن تحميل المشروع مسئولية اتخاذ القرارات الاقتصادية كان أساسيا في دفع عجلة التجديد والابتكار .

ولقد ترتب على توزيع السلطة في اتخاذ القرارات الاقتصادية بشكل عام ، وقرارات التجديد والابتكار بشكل خاص ، ظهور الأسواق التي أصبحت مؤسسات لحل التناقضات في المصالح بين المشروعات والعاملين والمستهلكين . ولم يقتصر دور الأسواق على تحديد الأسعار وتخصيص الموارد ، وإنما صار لها دور أساسي في عملية التجديد والابتكار . وصار معيار نجاح أو فشل التجديد والابتكار هو مدى استجابة السوق ، الأمر الذي أدى إلى أن تصبح المنافسة عنصرا أساسيا في التجديد والابتكار .

أشار الكتاب أيضا في المقدمة إلى أنه في القرون الأولى لنمو الغرب كانت المشروعات تطور فنونها الإنتاجية الخاصة بها . ولكن منذ أوائل القرن التاسع عشر بدأ العلم يتطور بعيدا عن الصناعة ، وأخذ إسهام العلم في تطوير التكنولوجيا الصناعية يزداد تدريجيا طوال القرن المذكور . ثم في نهاية ذلك القرن وأوائل القرن العشرين بدأت تظهر معامل للبحوث التكنولوجية تلعب دورها كحلقة وصل بين العلم والصناعة . ولقد كان لهذا التطور أثر كبير في دفع عجلة النمو الاقتصادي من خلال نمو وتراكم المعرفة العلمية .

يذكر المؤلفان في الفصل الثاني وعنوانه « **نقطة البدء : العصور الوسطى** » أن القرن الخامس عشر كان بداية الطريق إلى الثروة حيث بدأت أوربا تتجاوز المجتمع الذي تحكمه التقاليد والذي ليس له أي استراتيجية أو حسابات والذي يستند نظامه السياسي والاقتصادي ـ سواء تمثل في الإقطاع أو النقابات الطائفية

- إلى سطوة رب العائلة أو القبيلة . والذي فيه كانت القيادة السياسية والاقتصادية واحدة .

وكان قد بدأ ينمو في داخل أحشاء هذا المجتمع نظام جديد حيث بدأت تبدو ملامح التعددية السياسية كظاهرة جديدة نجمت عن فشل خلفاء شارلمان في تأسيس سلطة سياسية موحدة في أوربا الغربية . ولقد أدى التفكك النهائي للسلطة السياسية ووقوعها في أيدى « البارونات » المحليين إلى تهيئة الأوضاع المناسبة لممارسة أشكال وطرق جديدة للتجارة والصراع والحرب ، ولقد صاحب هذا نشوء وتطور المدن ، وأصبح بعضها وحدات مستقلة خارج النظام الإقطاعي وكان أن نمت التجارة وظهرت طبقة التجار . وصاحب أيضا نمو المدن والتجارة تقدم في المعمار والموسيقى والفنون والآداب والحرف وشئون الحرب .

كذلك أدت التغيرات في تكنولوجيا الحرب إلى نقل السلطة السياسية من أيدى الإقطاعيين إلى السياسيين ورجال الحاشية ، وفقد الإقطاع معظم نفوذه السياسي . وفي خلال فترة قرنين من الزمان (القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر) أفسح التنظيم الاقطاعي للزراعة - المؤسس على أساس مقايضة العمل بالأرض - الطريق لزراعة قامت على التعامل النقدي والحيازات الصغيرة . وتم استسلام الإقطاع لنظام اقتصادي جديد اتسم بالتجارة النقدية وليس بالمقايضة .

وترتب أيضا على التطورات السابقة الذكر نقص مستمر في نسبة السكان التي احتاجتها الزراعة ، وارتفاع مستمر في نسبة السكان الذين عاشوا في المدن . وأصبحت بعض المدن مراكز رئيسية للتجارة ، وكان من أهمها فينيسيا وجنوه وفلورنسا .

وفي الفصل الثالث وعنوانه « نمو التجارة حتى عام ١٧٥٠ » أشار الكتاب إلى أن الفترة بين منتصف القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر كانت تمثل عصر نمو التجارة . خلال هذه الفترة ثبت الغرب أقدامه في الهند وقضى على مدنيات الأزتك Aztec والانكا Inca في أمريكا ، واستعمر كلا من أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية . وباختصار وضع الغرب نفسه على طريق السيطرة الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية قبل أن يبدأ عصر المصانع اليدوية بفترة .

ولقد ساعد على نمو التجارة تطور وسائل النقل البحري التي ساعدت الغرب وقتئذ على الوصول إلى الأمريكتين وآسيا .

وقد كان نمو التجارة الذي حدث بعد القرن الخامس عشر كميا يعكس نموا في حجم التجارة ، ونوعيا يعكس التحول في نمط التبادل المبنى على العادات والعرف إلى التبادل المبنى على الأسعار المحددة من خلال التفاوض بين المشترين والبائعين .

ينتقل المؤلفان إلى مناقشة ظهور الأسواق ونموها وأسباب هذا النمو ، ويوافقان على ما ذكره كارل ماركس وفريدريك انجلز في « البيان الشيوعي » الصادر في عام ١٨٤٨ « Communist Manifesto of 1848 » ، من أن طموح الطبقة الوسطى الصناعية (البورجوازية الصاعدة وقتئذ) كان عاملا أساسيا في نمو الأسواق خاصة وأن الاكتشافات الجغرافية والوصول إلى الأمريكتين وأسواق الهند الشرقية والصين أعطت للصناعة دفعة قوية . ولكن يضيف المؤلفان عاملا آخر هو انتهاز الفئات الحاكمة الفرصة للحصول على مزيد من الضرائب على التجارة فيما وراء البحار .

كـذلك أبـرز المؤلفان أثـر النمو السكـاني في أوربا الغربية على نمو التجارة ، وأيضا أثر نمو التجارة على قيام طبقة التجار .

وبحلول عام ١٧٥٠ يمكن القول بأن نمو التجارة كان قـد ارتقى بمستوى الـرفاهيـة الاقتصـاديـة من خـلال الوصول إلى درجة أعلى من التخصص الذي بدوره أدى إلى زيادة التبادل الذى أفاد كل الأطراف المشتركة فيه . أيضا كان هنـاك تحسن في طـرق الإنتاج الفنيـة في كل من الزراعة والحرف . وفي انجلترا وفرنسا أدى التغير في الـزراعة للسيـد الإقطاعي إلى الـزراعـة عـلى أسـاس الحيازات الفردية للفلاحين إلى زيادة حجم الغذاء . إن بناء مجتمع حضري جديد على أنقاض المجتمع الريفي القائم في ذلك الوقت بدأ كعملية تأخذ مجراها قبل الثورة الصناعية .

ولقد شهد منتصف القرن الثامن عشر بداية الصناعة اليدوية ، وفي هذه المرحلة تطورت في أوربا الرأسمالية التجـارية كـنظام اقتصادى خلف الإقـطاع . ذلك أن تطور أساليب الزراعة خلق عمالا زراعيين لا يملكون أرضا يحتاجون إلى عمل بديل آخر .

ويوضح الفصل الرابع وعنوانه « **تطور مؤسسـات مواتية لنمو التجارة** » أن التوسع في التجارة تطلب قيام تـرتيبات وأوضـاع تنظيميـة جـديـدة . من أولى هـذه الترتيبات قيام مجموعة متكاملة من القـوانين التجـارية والمحاكم التجارية والمحامـين والقضاة ، ذلـك أن كبر حجم الصفقات التجارية وطول مدد تنفيذها وخاصـة بالنسبة للتجارة فيما وراء البحار التي قد تستغـرق ستة شهور أو سنة أو أكثر تحمل معها تزايد عنصر المخاطرة الأمر الذي يتطلب وجود قوانين ومؤسسات قانونية تلزم الأطـراف المتبادلـة باحتـرام تنفيذ العقـود التجاريـة .

كذلك صاحب نمو التجارة تطور نظام للتمويـل قصير الأجل تمثل في استخدام الحوالات والكمبيالات المالية . ومع التوسع في استخدام هذه الكمبيالات تطور الأمر بحيث بدأ التجار الأقل شهرة في إيداع أرصدة لدى تجار أكبـر وأكثر شهـرة مما مكنهم من تمـويل مـدفـوعـاتهم التجارية بكمبيالات مسحوبة على التجار الأكثر شهرة مقابل سعر خصم (وذلك بالرغم من تحـريم الربـا) والأمـر الذي تـطور تدريجيـا إلى قيـام نـظام الـودائـع المصرفية . إن نظام التأمين ضد المخاطر البحرية كـان نظاما قديما معـروفا لـدى اليونـانيين القـدماء ، وكـان معروفا أيضا في إيطاليا في أواخر القرن الثاني عشر . ومع نمـو التجارة فيـما وراء البحار ظهـرت أسواق التـأمـين البحري في ايطاليا وامستردام ولندن . وصار هناك فصل بين مخاطر التجارة ومخاطر السفر والنقل البحرى مما كان له أكبر الأثر في نمو التجـارة فيما وراء البحـار . وتجدر الإشـارة إلى ظهـور التـأمـين البحـري « اللويـدز » (Lloyds) في أواخر القرن السابع عشـر . أيضا من الترتيبات التنظيمية الهامة التي ساعدت على نمو التجارة إقرار حق الملكية الفردية مع ضمان عـدم المصادرة . ولقد تضمنت وثيقة « الماجناكـارتا Magna Carta » في انجلترا هذا الحق . وفي هذا المضمار سبقت انجلتـرا جاراتها الأوربية الأخرى . وقد استبدل حق المصـادرة بحق فرض الضرائب بشكل منتظم ، بحيث تفـرض الضرائب بمعدلات معروفة وفي أوقات محددة ، وبحيث يمكن للتجار الوصول إلى الربح الصافي المتوقع ، الأمر الذي كان له أثره الهام في التوسع التجاري . كذلك من الترتيبات التنظيمية الهامة ، ذلك التطور الذي حدث خلال القرن السابع عشر وتمثل في قيام أشكال تنظيمية اقتصادية (مشـروعات تجـارية) لا تقـوم على القـرابة العائلية قادرة على ممارسة النشاط التجارى الذى يتعدى حجما معينا والذي يمكن للفرد بمفرده أو للتنظيم العائلي

الذي يقوم على القرابة أن يمارسه . ولقد اقتضى قيام مشروعات تجارية كبيرة استخدام أسلوب لتنظيم حسابات المشروع ولمعرفة الأصول والخصوم وحجم الائتمان ، فكان أن استحدث نظام إمساك الدفاتر واتباع طريقة القيد المزدوج .

ويشير الفصل أخيرا الى أن نمو التجارة خلق ظروفا جديدة وضعت كل شخص تقريبا في وضع ثنائي مدين ودائن ، الأمر الذى تطلب قيام نظام أخلاقي يقوم على « التعامل الأمين » « واحترام التعهدات والالتزامات » و « الالتزام بالتوقيت » وربما يكون الإصلاح البروتستنتي قد أقام نظاما أخلاقيا أكثر ملاءمة للنمو الاقتصادى من تعاليم الكاثوليكية .

ويتناول الفصل الخامس « تطور الصناعة : ١٧٥٠ - ١٨٨٠ » . يذكر المؤلفان أنه حتى منتصف القرن الثامن عشر كان لا يزال هناك النقابات الطائفية والحرفيون الذين يتمسكون بطرق الإنتاج القديمة ويقاومون طرق الإنتاج الجديدة . ولكن بحلول عام ١٨٨٠ كانت قد انتهت صورة الحرفي الماهر وحل محله صورة الصانع كمنظم يحاول أن يخلق عالما جديدا .

ويذكر المؤلفان أنه خلال الفترة ١٧٥٠ - ١٨٨٠ حدث تطوران فنيان هامان ، تمثل التطور الفني الأول في الزيادة الكبيرة في استخدام البخار كمصدر قوى في الإنتاج وفي النقل البري والبحري . ففي صناعات الحديد والنسيج استخدمت الطاقة المولدة من الفحم باستخدام الماكينات التي تعمل بقوة البخار . أما التطور الفني الثاني فكان إحلال الحديد والصلب محل الخشب . كما حدث خلال الفترة المذكورة تطور تنظيمي هام تمثل في التحول من ورشة الصانع إلى المصنع ، والأمر الذي ترتب عليه انفصال مكان العمل عن مكان الإقامة (السكن) .

وصارت المصانع تقام حيث توجد مصادر المياه أو الفحم ، وكذلك بقرب أسواق المستهلكين أو مصادر المواد الخام أو وسائل النقل . وكان المبدأ الحاكم في هذا الصدد هو استخدام الشكل والموقع وحجم الإنتاج الأكثر اقتصادا .

ولقد تمثل التغير الأكثر أهمية في التنظيم الاقتصادي في التحقق من أن العمل الأهم للمشروع الصناعي ليس مجرد تشغيل المصنع بكفاءة وإنما خلق أو اكتشاف تغييرات في المنتج ، الإنتاج ، المواد الأولية ، التوزيع ، أو التنظيم ، التي تؤدى إلى زيادة الهامش بين التكلفة والعائد . وهكذا أصبح هناك تمييز بين مفهوم المشروع ومفهوم المصنع والصناعة .

يذكر المؤلفان أيضا أنه حتى نهاية عصر الإقطاع كانت الأجور وشروط التعاقد الأخرى للعمل تحددها النقابة الطائفية والعرف والقانون . ولكن بحلول عام ١٨٨٠ تقريبا كان قد تم التحول إلى علاقات السوق ، الأمر الذي أدى إلى أن شروط التعاقد أصبحت تحددها عوامل العرض والطلب ، وأصبحت الأسواق وعلاقات السوق سمة أساسية للاقتصاديات الحديثة .

يشير المؤلفان أيضا إلى أن عملية التحضر urbanization خطت خطوات سريعة بفعل التقدم في طرق الإنتاج الفنية في الزراعة مما أدى إلى نقص الطلب على العمالة الزراعية من ناحية ، وبفعل قيام المصانع التي أمكن توظيف العمال غير المهرة فيها من ناحية أخرى .

يبرز المؤلفان نقطة هامة تتصل بأثر قيام نظام المصنع على تغيير العلاقة بين العمل والعائد . إن الشكل التقليدي السابق على تطور قيام نظام المصنع كان يتمثل في قيام الحرفي أو الصانع بإحضار المواد الخام وتحولها

بنفسه إلى منتج نهائي ثم يسوقها بنفسه ، وبالتالي كانت الصلة بين جهد العامل وقيمة المنتج وعائد العامل قوية وظاهرة . ولكن مع إدخال نظام تقسيم العمل داخل المصنع صارت العلاقة جماعية وليست فردية . وأصبح ناتج جهد العامل مجرد مساهمة في قيمة المنتج النهائي اندمجت مع مساهمات العمال الآخرين ، فأصبح ناتج العامل الفردي غير ظاهر ، وبالتالي لم يعد هناك صلة ظاهرة مع قيمة المنتج النهائي ، الأمر الذي لم يترك مجالا لإمكانية الربط بين الجهد والعائد (الأجر) .

ولكن في ظل المعرفة الحالية « سيكولوجية الجماعة group psychology » يمكن تصور أن العلاقات الجماعية بين العمل ونوعية وقيمة المنتج وعائد العمل تكون أكثر رضا وارتياحا من العلاقات الفردية . وهناك شك قليل اليوم في أن جماعية العلاقة بين العامل والناتج تعد تكلفة تحسب في الجانب المدين في تقييم نظام المصنع .

وفي الفصل السادس يناقش المؤلفان موضوع « تنوع التنظيم : الشركة المساهمة » من حيث تطور الأشكال المتعددة للشركات المساهمة وخاصة شركات الأعمال .

مع بداية القرن السادس عشر منحت انجلترا وفرنسا وهولندا تصاريح بمرسوم لإنشاء شركات مساهمة لممارسة النشاط التجارى . ولم يكن التمييز بين التجارة والسياسة واضحا في ذلك الوقت ، والمثل المعروف في هذا الصدد دور شركة الهند الشرقية التى تأسست عام ١٦٠٠ ، هذا النوع من الشركات استخدم أيضا لأغراض استعمارية ، فمثلا شركة فرجينيا وشركة خليج ماساتشوستس وشركة خليج هدسون تذكرنا بأن بعض المستعمرات الأمريكية أقامتها جماعات نظمت كشركات صدر بإنشائها قانون من البرلمان .

وفي العقود الأولى من القرن التاسع عشر تراجعت أهمية الشركات التجارية وظهر شكل آخر من الشركات وهى «شركات الامتياز » التى حصلت على حق امتياز من الحكومات في مجالات متعددة مثل بناء الكبارى ومد الجسور والطرق . وفي العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر امتد نشاط هذه الشركات إلى مجالات أخرى تتصل بالمنافع العامة مثل الغاز والمياه والكهرباء والتليفونات . ولم تكن هذه الشركات بالضرورة احتكارات ، ولو أن كثيرا منها كان كذلك في نظر القانون أو في الواقع .

وهناك نوع ثالث من الشركات المساهمة وهى شركات الأعمال الحديثة التى طورها التجار الإنجليز منذ القرن السابع عشر . ولاتعتبر الشركات التجارية الصادر بإنشائها قانون برلمانى أو شركات الامتياز أسلاف شركات الأعمال الحديثة . وتتسم هذه الشركات بأن أسهمها قابلة للتحويل ، كما أن حائزى الأسهم ليس لهم حق العمل كوكلاء لبعضهم البعض ، إذ أن مديرى الشركة فقط لهم حق الإدارة ولقد تمثل أهم عيوب هذه الشركات في بادىء الأمر في أن حاملى الأسهم يتحملون مسئولية غير محدودة إزاء ديون الشركة .

ولقد كانت هناك محاولات لاعاقة تقدم الشركات المساهمة ، من أهمها صدور قانون Bubble Act في عام ١٧٢٠ الذى نظر إلى هذه الشركات باعتبارها أمرا مقلقا . ولكن في عام ١٨٢٥ ألغى هذا القانون (أى بعد حوالى ٥٠ عاما من نشر آدم سميث لكتابه ثروة الأمم) .

ولتدعيم وضع الشركات المساهمة صدر في انجلترا في عام ١٨٣٤ قانون أصبحت بموجبه الشركات المساهمة هيئات لها شخصية قانونية . وفي عام ١٨٥٦ وافق البرلمان الإنجليزى على أن تصبح مسئولية حاملى الأسهم

في الشركة المساهمة إزاء ديون الشركة مسئولية محدودة . ويذكر المؤلفان أن الولايات المتحدة كانت قد سبقت إنجلترا في اقرار المسئولية المحدودة لحاملي الأسهم في الشركة المساهمة ، إذ تم ذلك على الأقل في نيويورك في أوائل القرن التاسع عشر .

وفي العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ، كانت أسواق السندات المالية ، على الأقل في الولايات المتحدة ، مفتوحة للشركات المساهمة الصناعية ، الأمر الذي ساعد على تكوين شركات ذات حجم ضخم .

وخلاصة القول أنه في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر غلب الشكل التنظيمي للشركة المساهمة في كثير من المجالات ، وأصبح قانون الشركات المساهمة بمثابة الإطار القانوني لمقابلة الاحتياجات التنظيمية لمشروعات القرن التاسع عشر .

ويتناول **الفصل السابع** موضوعات التكنولوجيا والاتحادات الاحتكارية وسوق الأوراق المالية .

في ثمانينات القرن التاسع عشر شهد اقتصاد الولايات المتحدة تغييرات هامة اذ بدأت الصناعة تسهم في الناتج المحلي الأمريكي بنسبة أكبر من إسهام الزراعة وأصبح الاقتصاد الامريكي اقتصادا صناعيا في المحل الأول ، ولم تعد الولايات المتحدة اقتصاديا مستعمرة للعالم القديم .

- شهدت الولايات المتحدة في الفترة التي تلت الحرب الأهلية الأمريكية عددا من التطورات التكنولوجية الهامة كان لها أثر بالغ في تخفيض تكاليف الانتاج والأسعار ، فمثلا انخفض الرقم القياسي لأسعار الجملة من ١٠٠ في عام ١٨٨٠ إلى ٨٢ في عام ١٨٩٠ .

وللاستدلال على التطورات التكنولوجية يذكر المؤلفان مثلا أن عدد الماكينات البخارية المستخدمة في الصناعة قد تضاعف ما بين ١٨٦٠ ، ١٨٨٠ . ثم تضاعف العدد مرة أخرى ما بين ١٨٨٠ ، ١٨٩٠ . كذلك حدث تقدم في إحلال القوى الكهربائية محل القوى الميكانيكية مما ساعد على إقامة مصانع أكبر . أيضا حدث تطور في استخدام ماكينات الاحتراق الداخلي والتي يعد اختراعها بمثابة بذرة الثورة الصناعية الثانية ، حيث مهدت لصناعة السيارات والطائرات . كذلك حدثت ثورة في الاتصالات إثر اختراع ماركوني لجهاز الارسال .

وباختصار زادت الولايات المتحدة من طاقتها الصناعية في الفترة ١٨٨٠ ـ ١٩٩٠ وطورت كثيرا من الطرق التكنولوجية المستخدمة بماتطلب قيام مشروعات ذات حجم أكبر . ولكن كانت هناك صعوبات في الحصول على رأس المال المطلوب . لذلك كانت هناك حاجة ماسة لأشكال تنظيمية جديدة من المشروعات لديها قدرة أفضل على جذب رؤوس الأموال وتضمن للمستثمرين أرباحا أكبر ودرجة مخاطرة أقل . هذه الأشكال التنظيمية شملت الشركات المساهمة والاتحادات الاحتكارية (trusts) والاندماجات (mergers) وهذا الشكل التنظيمي الأخير ظهر بعد عام ١٨٩٤ ، وبلغ عدد الاندماجات أقصى حد له في عام ١٩٠٠ أو ١٩٠١ .

وعن أسواق الأوراق المالية يذكر المؤلفان أن النشأة الأولى لها كانت في إيطاليا وفرنسا وأسبانيا وألمانيا وكان ذلك في القرن الخامس عشر . وتطورت بعض الشيء في امستردام في بداية القرن السابع عشر . ثم تكونت سوق لندن للأوراق الماليةفي عام ١٧٧٣ ، وسوق نيويورك في عام ١٧٩٢ . ولقد زاد كثيرا عدد أسواق

الأوراق المالية في الولايات المتحدة في الفترة ١٨٦٠ ـ ١٩٣٠ حيث أنشئت نحو ٢٥٠ سوقا مالية محلية .

وفي ذاك الوقت كانت سمعة الأوراق المالية غير طيبة عند المستثمرين العقلاء . ولقد سبقت انجلترا الولايات المتحدة في تطوير أسواق الأوراق المالية للشركات الصناعية الأمر الذى ساعد الشركات الصناعية الانجليزية في الحصول على رؤوس الأموال اللازمة لتمويل التوسع انصناعى عندما حدثت تطورات تكنولوجية ترتب عليها طفرات كبيرة في حجم الصناعة ، بينما لم تتح مثل هذه الفرصة للشركات الأمريكية ، الأمر الذى دعاها إلى الاعتماد في التمويل على الاتصالات مع الأشخاص الأغنياء أوالبنوك . ويذكر المؤلفان أن البعض يرى أن هذا الوضع كان أحد الأسباب الهامة التى دفعت بحركة الاندماجات بين الشركات الصناعية الامريكية بشكل أسرع من حركة الاندماجات بين الشركات الانجليزية .

ويتساءل المؤلفان لماذا أخذ المستثمرون وقتا طويلا لاكتشاف مزايا أسواق الأوراق المالية . في نظرهما أن الإجابة المحتملة هى أن معظم المشروعات الصناعية في القرن التاسع عشر كانت صغيرة الحجم وليس في استطاعتها إصدار أسهم وسندات يجرى تداولها في سوق مالية نشيطة . إن ظهور الشركات الأكبر حجما كان يجب أن يسبق عملية إصدار أسهم وسندات تطرح للتداول في أسواق الأوراق المالية وهكذا فإنه لايثير الدهشة تماما أن الاتجار الواسع النطاق بالأوراق المالية الصناعية الأمريكية إنما ترجع أصوله إلى الاتجار في الأوراق المالية التى أصدرتها الترستات (الاتحادات الاحتكارية) في ثمانينات القرن التاسع عشر .

ويذكر المؤلفان أنه مع بداية خريف ١٨٩٧ فإن حركة الاندماجات بين الشركات التى جاءت في أعقاب فترة الكساد (١٨٩٣ ـ ١٨٩٧) أكملت تحول معظم الصناعات الأمريكية إلى شركات مساهمة ذات أسهم مسجلة في أسواق الأوراق المالية .

إن طرح الأوراق المالية للتداول في الأسواق المالية كان يعد نوعا من التأمين ضد مخاطر الاستثمار طويل الأجل . إن الشركة ذات الأسهم القابلة للتحويل تحول مخاطر الأجل الطويل المصاحب لاستثمار حجم كبير من رأس المال ، حيث أن أسهم الشركات المتداولة في أسواق الأوراق المالية يمكن أن تباع بالأسعار المعلنة ، غالبا ، يوميا . وهكذا فإن حاملى الأسهم يمكنهم إذا أرادوا ألا يرتبطوا بالشركة طوال فترة نشاطها .

كذلك فإن حاملى الأسهم في شركة يستطيعون أن يحدوا من مخاطر انخفاض أسعارها بأن يستثمروا أموالهم أيضا في شراء أسهم شركات متعددة مختلفة .

وفي الفصل الثامن وعنوانه **الصلة بين العلم والثروة** يناقش الكتاب العلاقة بين العلم والتكنولوجيا الصناعية وثروة الغرب .

يذكر المؤلفان أن كلا من العلم والتكنولوجيا في الغرب له مجراه المستقل وإن كان لهما ارتباط ببعضهما البعض هنا وهناك .

وفي عام ١٦٠٠ تقريبا، في وقت جاليليو ، كان الغرب متفوقا على المجتمعات الأخرى في الدراسة المنتظمة للظواهر الطبيعية ـ أي العلم ـ يقوم بها دارسون متخصصون . ومنذ ذلك التاريخ والفجوة تتسع . ولكن ثروة الغرب لم تتقدم بوضوح عن الثروة في العصور السابقة أو في الاقتصاديات الأخرى إلا بعد نحو ١٥٠ أو ٢٠٠ عاما أخرى . إنه من الواضح أن حلقات الربط بين النمو الاقتصادى والتفوق في العلم ليست قصيرة وبسيطة .

إن العلم والتقدم الاقتصادى في الغرب كانا منفصلين حتى بداية الربع الأخير من القرن الماضى . ولقد كان يرجع الفضل في التكنولوجيا المستخدمة في الغرب إلى جهود أفراد لم يكونوا علماء ، وإن كانوا على دراية علمية تطبيقية قليلة . إن الفصل المهنى بين العلم والصناعة كان تاما إلا بالنسبة للكيميائيين الذين كانوا مشغولين بعمليات التحليل والاختبار والقياس في بعض العمليات الصناعية .

لقد تغير هذا الموقف في الربع الأخير من القرن التاسع عشر . في ذاك الوقت قدم العلم الأساسى تفسيرات لكثير من الظواهر الكهربائية والكيميائية والطبيعية الأخرى ، والتى لم تكن واضحة لغير المتخصصين علميا . ولم تكن هذه التفسيرات العلمية في معظمها استجابة لاحتياجات اقتصادية ، وبالتالى لم تأخذ مجراها في التطبيق الاقتصادى المباشر . وإنما نشأت أساسا بين أكاديميين وعلماء كونوا مجالا علميا له استقلاليته الذاتية . إن اشتقاق عمليات ومنتجات جديدة أو متطورة من التفسيرات « غير الواضحة » من العلم أصبح مجال العمل لخبراء الصناعة ، وكانت قيمها الاقتصادية الكامنة وراء بذل جهودهم المكثفة في هذا المجال .

إن الصناعة خلال معظم التاريخ الإنسانى كان يوجد لديها المبرر الكافى لكى لاتعطى إلا اهتماما قليلا للتفسيرات العلمية ، ذلك لأن هذه التفسيرات هى في الأكثر مصدرها الخيال العلمى .

ويقدم المؤلفان تفسيرا لدور التكنولوجيا في دفع النمو الاقتصادى في الغرب يتمثل في :

أولا إن العلم الأساسى في الغرب خلق تفسيرات خاصة بالطبيعة (nature) التى امتلكت إمكانيات لم يسبق لها مثيل للاستفادة منها في التطبيق العملى . ويرجع هذا الإنجاز جزئيا إلى نبوغ وعبقرية العلماء في الغرب ، وجزئيا إلى القيود على الطرق التجريبية التى جعلت التفسيرات قريبة من الحقيقة . ثانيا عبر الغرب الفجوة التقليدية بين العلم والتطبيق الاقتصادي وترجموا التفسيرات العلمية إلى نمو اقتصادى .

ولكي يعبر الغرب الفجوة طورّ مايمكن أن يصل إلى نظام للتجديد والابتداع والابتكار ، أولا على مستوى الشركة ثم ثانيا على مستوى الاقتصاد القومى ككل . ولقد كان للجسر الذى عبر عليه الغرب الفجوة طرفان ، الأول كان معامل البحوث الصناعية التى أقيمت لوضع المعرفة والطرق العلمية في التطبيق على المشاكل التجارية ، والثانى كان المستهلك الذى يشترى ويستخدم المنتج (أو المعرفة) الذى تجسد فيه المعرفة العلمية . فالغرب كان فريدا في الربط بين وظائف التصنيع والتسويق في شركات الأعمال التقليدية والمراكز العلمية تحت إدارة مشتركة وبأهداف ودوافع مشتركة .

هذا الربط كان لديه فرصة كبيرة لاظهار قدراته الكبيرة كأداةللنمو. لقد أثبت أنه طريقة فعالة للتعرف على المواقف الجديدة حيث يمكن أن يكون العلم ذا قيمة للمستهلكين ، والاستفادة منهم . إن الربط والجمع بين العلماء والمديرين في مشروع مشترك يطور كثيرا التعرف على إمكانيات التغير وتخفيض مخاطره وزيادة العائد المحتمل منه . وهكذا دفع هذا الربط أهداف ودوافع النظم الاقتصادية في الغرب تجاه تغييرات كبيرة ونمو كبير .

إن النمو الاقتصادى ينتج من التجديد والابتداع والابتكار ـ إدخال منتجات وعمليات وخدمات جديدة . وبينما التكنولوجيا عنصر حيوي للتجديد والابتكار ، إلا أنها ليست العامل الوحيد ، ذلك أن

النمو المتصل والمتراكم للمعرفة العلمية والفنية لم يكن من الممكن أن يتحول إلى نمو اقتصادي مستمر لو لم يتمتع المجتمع الغربي بإجماع اجتماعي يحبذ الاستخدام اليومي لمنتجات التجديد والابتكار . كذلك سمح الغرب للمنظمين المجددين والمبتكرين درجة من الحرية وبعيدا عن التدخل السياسي والديني . إن القوة العملية للتجديد انتشرت انتشارا واسعا بفضل مؤسسة اقتصادية أخرى في الغرب : الحرية لتكوين مشروعات جديدة وتغيير المشروعات القديمة . وتم هذا خلال الأسواق التي يعتبرها الاقتصاديون أهم مؤسسة اقتصادية رئيسية ، أمكن للغرب من خلالها أن يكافىء المجدد والمبتكر الناجح ويعاقب الفاشل .

وفي الفصل التاسع وعنوانه « تنوع المشروع » يؤكد المؤلفان على أهمية تنوع التنظيم الاقتصادي للمشروعات في النظام الاقتصادي في الغرب في تحقيق التقدم والرخاء .

ويذكر المؤلفان أن المناقشه كانت ـ ولاتزال ـ المصدر الرئيسي للتنوع في التنظيم الاقتصادي للمشروعات ، ويرجع هذا إلى أن الاستراتيجية الرئيسية للمنافسة تتمثل في محاولة كل منافس تميز نفسه عن غيره من المنافسين الآخرين . ويمكن تحديد أنواع التمييز التي تسهم خاصة في النمو الاقتصادي والتجديد والابتكار في : تطوير منتجات جديدة ، طرق الإنتاج والتوزيع ، وأشكال التنظيم .

ويذكر المؤلفان أن التنظيم الاقتصادي للمشروعات في الغرب لايقوم فقط على المشروعات الضخمة ، ويعتقدان أن البعض الذي يحاول أن يؤكد على أن المشروعات الضخمة هي كل مايهتم به الغرب الحديث إنما يقلل كثيرا من أهمية المشروعات الأصغر التي تلعب دورا أساسيا في نمو الاقتصاد الغربي .

إن من أهم مايتسم به التنوع في الشكل التنظيمي للمشروعات في الغرب هو أنه في داخل الصناعة الواحدة تتعايش معا الشركات ذات الأحجام والنشاطات المختلفة . إن الشركات الضخمة في كل صناعة تميل لأن تعطي الفرصة لشركات صغيرة كثيرة لتقوم بنشاطات معينة تحقق لها ربحا عند مستوى أسعار أقل من الأسعار التي يمكن أن تحقق ربحا للشركات الضخمة . وتكون النتيجة أن الشركات الضخمة في صناعة معينة التي تسوق منتجات نهائية تعتمد على كثير من الشركات الصغيرة في إمدادها بكثير من الأجزاء والمكونات وقطع الغيار .

ويتناول الفصل ظاهرة نمو الشركات الكبيرة في الاقتصاد الأمريكي في الفترة ١٨٨٠ ـ ١٩١٤ ، فيشير المؤلفان إلى مدرستين تتناول القوى التي حددت حجم المشروعات الأمريكيه في الفترة المشار إليها . إحداهما تؤكد على أن كبار الماليين كانوا وراء قيام مشروعات كبيرة من خلال الاتحادات الاحتكارية والشركات القابضة والاندماجات . والثانية تقول بأن تطور تكنولوجيات الإنتاج والتوزيع ، مع التطورات في تنظيم المشروعات ساعد على قيام مشروعات كبيرة في بعض الصناعات .

ويشير المؤلفان إلى أن حركة الاندماجات في الاقتصاد الأمريكي تتوافق وحجم النشاط في الدورة الاقتصادية ، فتزيد وتتصاعد في فترة الرواج ، وتقل في فترة الانكماش . كذلك يشير المؤلفان إلى أن حركة الاندماجات قد انكمشت على أثر إصدار الكونجرس في عام ١٩٥٠ لقانون Celler - Kefauver Antimerger Act الذي حظر قيام اندماجات تهدد المنافسة .

وفي الفصل العاشر (الأخير) وعنوانه « استنتاجات ومقارنات » يذكر المؤلفان أنهما أشارا مرارا إلى الحقيقة الواضحة من أن النمو الاقتصادى هو شكل من التغيير ، لذلك فإن طريق الغرب للثروة استلزم أن يتحمل ويتقبل التغيير الاجتماعى والسياسى أكثر من أى ثورة سابقة . فاجتماعيا ذهب التغيير إلى ماوراء التحول إلى الحضر . ولقد تقدمت هذه العملية أكثر بفضل التعليم الواسع ووسائل الاتصال والسفر على نطاق واسع الأمر الذى جعل قاطن المدينة في عام ١٧٨٥ يبدو وكأنه ريفى بسيط بالنسبة لساكن المدينة اليوم . وسياسيا فلم تحدث إلا ثورات قليلة تغييرات جذرية في هياكل القوى مثلما أحدثته ظهور جماعات سياسية جديدة على أثر انتقال السلطة من الملكيات المطلقة وحاشياتها ، التى كانت لاتزال مسيطرة في أوربا ١٧٨٥ ، إلى الطبقات الوسطى الأوروبية ثم إلى الطبقات العاملة . واقتصاديا فإن الغرب نما واغتنى بالمقارنة مع الاقتصاديات الأخرى ، حيث أتيحت الفرصة للقطاع الاقتصادى أن يحقق الاستقلالية في إجراء التجارب لتطوير منتجات متنوعة وجديدة ، وطرق إنتاج جديدة ، وأشكال تنظيمية جديدة للمشروعات . وكذلك تطوير علاقات السوق ووسائل النقل والمواصلات وعلاقات رأس المال والعمل . ولقد أمكن لمؤسسات السوق التى تطورت في ظل هذه الأوضاع أن تحقق أرباحا عالية للابتكارات والتجديدات الناجحة ، وأن تهدد الابتكارات الفاشلة بالتوقف .

إن الابتكار والتجديد في الاقتصاد الغربي يدين كثيرا للتفاعل بين المجالات الاقتصادية والعلمية . إن نمو الانتاج في الغرب بمتوالية هندسية انما يرجع اساسا الى نمو المعرفة العلمية بمتوالية هندسية ، حيث قامت مؤسسات متنوعة تحول النمو في المعرفة العلمية الى نمو في الرفاهية المادية . ان النمو في المعرفة العلمية دفع النمو الاقتصادي في الغرب .

كذلك فان انتشار القوة الاقتصادية في المجتمعات الغربية بعيدا عن مركز القوة السياسية كان شيئا لا بد منه لتعدد التجارب التكنولوجية ، والتعرف على الاكتشافات العلمية المفيدة وتلك غير الممكنة التطبيق . هذا الانتشار للقوة الاقتصادية أدى الى نمو تنظيم متطور للبحث العلمي الأساسي ، متسما باللامركزية في عدد كبير من مؤسسات البحث العلمي ، وبعيدا عن التدخل السياسي والرقابة ، مما أدى الى نمو كم هائل من المعرفة العلمية عن عالمنا .

وليس هناك مايدعونا الى الاعتقاد أن نمو الغرب في المعرفة العلمية أو في القوة الاقتصادية قد قاربا الانتهاء . ويرجع هذا الى أنه بالمقارنة بالمستويات التي يتمتع بها أولئك الأفراد الأكثر غنى ، فان غالبية شعوب الغرب لاتزال تعد مستوياتها الاقتصادية متوسطة ، لذلك فهناك مجال كبير لاستمرار النمو والغنى . وفي نفس الوقت فقد أثار تقدم الغرب في الرفاهية المادية طموحات سياسية واجتماعية ، وجعل من الأسهل التفكير في طرق ووسائل لاستخدام الثروة في الغرب لخلق مجتمع ، ليس أغنى ، وانما أفضل من وجهة النظر الانسانية .

وفي هذا الفصل الأخير من الكتاب يشير المؤلفان الى مستقبل البلاد النامية حيث يذكران أن مشاكلها أصبحت أكثر تعقيدا مما كان البعض يتصور في السنوات الأولى بعد الاستقلال .

ان العالم الثالث يستطيع أن يتعلم كثيرا من كل من التجربتين الرأسمالية والاشتراكية ، ولكن ماسيتعلمه لايشتمل على « روشته » واضحة لنمو اقتصادي بلا

تكلفة وبلامشقة حتى أن اكتشاف البترول غير فقط من المشاكل الاقتصادية للبلاد المنتجة لـه ، ولكن لم يقدم الحلول لها .

•••

تعليق :

في هذا المؤلف الذي يقع في نحو ٣٥٠ صفحة ثروة غنية بالمعرفة بتطور التاريخ الاقتصادي للغرب منذ العصور الوسطى حتى وقتنا هذا . ولقد تناول الكاتبان بالتحليل الدقيق تفاعل مختلف العوامل الدينية والسياسية وملابسات الفتح الخارجي والكشوف الجغرافية والتطورات التكنولوجية وعوامل التغير المؤسسية (Institutional) سواء على المستوى الكلي أو مستوى الوحدة الانتاجية ، وأثر تلك العوامل كلها في دفع عجلة التطور الاقتصادي وتحقيق التقدم في الغرب .

ان ما تناوله الكاتبان من مختلف عوامل التغير لايسع لأي مؤرخ اقتصادي أو سياسي الا أن يتفق معهما على أهميتها . ولكنهما تجاهلا أهم جانب يعد بحق أهم العوامل كلها في تحقيق الغنى في الغرب ألا وهو النهب الاستعماري . لقد مر الكاتبان على هذا الجانب مرورا سريعا وهامشيا في الكتاب . ان هذا التجاهل من جانب المؤلفين لايمكن أن يكون منزها . وقد أوقع تحليلهما في مغالطة تاريخية كبرى .

إن النهب الاستعماري - كان ولايزال حتى يومنا هذا - هو العامل الأول والمستمر المتجدد دائما - في أشكال مختلفة - في تحقيق غنى ورخاء الغرب ، وهو الوجه المقابل للفقر والتأخر والتخلف للعالم الثالث . فنحن أمام عملة واحدة ذات وجهين متقابلين : غنى الغرب وتقدمه ، وفقر العالم الثالث وتخلفه . ولسوف يستمر هذا الوضع طالما استمرت الغلبة للتقسيم الرأسمالي الدولي للعمل في تسيير واعادة التشكيل المستمر للعلاقات الاقتصادية الدولية .

ولكي نكشف المغالطة المتعمدة من جانب مؤلفي الكتاب موضوع العرض والتحليل ، نشير سريعا الى أهم معالم النهب الاستعماري الذي قام به الغرب منذ العصور الوسطى وأشكاله المختلفة والتي اختلفت باختلاف مراحل التطور الاقتصادي لأوربا الغربية .

بداية كانت الكشوف الجغرافية نقطة الانطلاق الاساسية في النهب الاستعماري . وكانت البداية على يد البرتغاليين في القرن الخامس عشر الذين ذهبوا للبحث عن الذهب في افريقيا الغربية ، والتي انتقلوا منها الى الهند حيث نهبوا كل ماوقعت عليه أيديهم من ذهب وتوابل وعاج وأرسلوه الى بلادهم .

وفي نهاية القرن الخامس عشر اكتشف كريستوفر كولمبس العالم الجديد . وفي بداية القرن السادس عشر اكتشف ماجلان الطريق الى الشرق الأقصى عبر المحيط الأطلسي فالمحيط الهادي . ولقد ساعدت هذه الاكتشافات الأسبان على اقامة امبراطوريتهم في القرن السادس عشر على أنقاض المدنيات التي كانت مزدهرة وقت ذاك في أمريكا الوسطى والجنوبية ، ونهبوا ثرواتها وكنوزها ونقلوها الى اسبانياويذكر الدكتور فوزي منصور أن الاسبان ارتكبوا جرائم فظيعة حيث أبادوا الجزء الأكبر من سكان هذه البلاد وحولوا الباقي الى عبيد يعملون في مناجم الذهب والفضة التي اكتشفت فيها وفي المزارع التي اغتصبت من الأهالي . وعندما لم يعد هؤلاء كافين للانتاج المتزايد الذي تفتحت عليه أسواق أوربا ، بدأ صيد البشر على نطاق واسع في افريقيا وتحويلهم الى

عبيد يعملون في مناجم مزارع أمريكا الوسطى والجنوبية ، ثم الشمالية [١] .

وفي هذا الصدد يقول الدكتور اسماعيل صبري عبدالله اذا تذكرنا أنه في مقابل كل عبد وصل حيا الى أمريكا الشمالية والجنوبية مات عشرة خلال عملية الاصطياد وقمع تمرد الأسرى وبسبب الأوبئة التي كانت تفتك بهم في مخازن العبيد بموانىء التصدير ، أمكن أن نتصور حجم النزيف البشري لشباب غرب افريقيا بنوع خاص الذي حرم تلك البلاد من قوة العمل . ولايمكن فهم مأساة التخلف الأفريقي دون هذا البعد [٢] .

وبعد أسبانيا جاءت هولندا لتدخل في مجال النهب الاستعماري ، فأنشأت في عام ١٦٠٠ شركة الهند الشرقية وأعطتها حق احتكار التجارة في المحيطين الهندي والهادي . وبتدعيم من السلطات الهولندية استولت هذه الشركة على جزر الهند الشرقية (اندونيسيا) واحتكرت ونهبت ثرواتها الطائلة . وواصلت هولندا مد نفوذها الاستعماري الى مناطق متعددة في افريقيا .

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر لحقت فرنسا بركب النهب الاستعماري فأقامت امبراطورية ضخمة بالاستيلاء على كندا والهند الصينية وأجزاء من شبه القارة الهندية . كذلك عن طريق الحروب التي قامت بها انجلترا في اوربا حصلت على مستعمرات واسعة في أمريكا أهمها كندا التي كانت تابعة لفرنسا . وعن طريق حروب « شركة الهند الشرقية » الانجليزية حصلت انجلترا على الممتلكات الفرنسية في الهند وغرب البنغال . وبدأت انجلترا تتربع على عرش النهب الاستعماري . وللوقوف على حجم النهب الاستعماري الانجليزي في الهند مثلا نورد الفقرات التالية .

يشير وليام دجبي في كتابه « الهند البريطانية المزدهرة » الصادر في لندن عام ١٩٠١ الى نهب الهند الكامل الخالي من الرحمة بواسطة رأس المال البريطاني منذ بداية الحكم البريطاني . ولقد كان مدى النهب هائلا ومقدار ما استخلص من الهند خياليا حتى أن وزير شئون الهند في عام ١٨٧٥ قد حذر من أنه مادام أن الهند يجب أن ينزف دمها فان هذا النزف يجب أن يتم بحكمة [٣] .

كذلك يشير دجبي الى أن قيمة ماحصلت عليه بريطانيا من الهند في الفترة مابين ١٧٥٧ الى ١٨١٥ وهي فترة حاسمة بالنسبة لتطور الرأسمالية البريطانية مبالغ تتراوح قيمتها بين ٥٠٠ مليون جنيه استرليني ، ١٠٠٠ مليون جنيه استرليني . ويمكن تصور ضخامة هذا المبلغ عندما نعرف أن رأس المال الاجمالي لجميع الشركات المساهمة التي كانت تعمل في الهند قرب نهاية القرن التاسع عشر بلغ ٢٦ مليون جنيه استرليني .

كذلك يذكر بالم دات في « الهند اليوم » (بومباي عام ١٩٤٩) « أن بريطانيا كانت تستحوذ سنويا في العقود الأولى من القرن العشرين على مايزيد عن ١٠٪ من الدخل القومي الاجمالي للهند [٤] ومن المؤكد أن هذه

---

(١) د . فوزي منصور « العلاقات الاقتصادية الدولية » ـ دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٩١ .

(٢) د . اسماعيل صبري عبد الله « التنمية المستقلة : محاولة لتحديد مفهوم مجهول ـ دراسة منشورة في دراسات في الحركة التقدمية العربية ـ مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ١٩٨٧ . ص ٢١١ .

(٣) بول باران « الاقتصاد السياسي والتنمية » ـ ترجمة أحمد فؤاد بلبع ١٩٦٧ ص ٢٤٠ « نقلا عن وليام دجبي » الهند البريطانيه المزدهرة » لندن ١٩٠١ .

(٤) المصدر السابق الذكر ، ص ٢٤١ . نقلا عن بالم دات « الهند اليوم » بومباي ١٩٤٩ .

النسبة تعطى تقديرا أقل من الواقع لما اقتطعته بريطانيا من موارد الهند ، حيث أنها تشير الى مجرد التحويلات المباشرة ولاتتضمن خسائر الهند الناجمة عن نسب التبادل غير المواتية التي فرضها البريطانيون عليها .

ويقول بول باران [٥] في كتابه « الاقتصاد السياسي والتنمية » أنه لايوجد شك في أنه لوكان الفائض الاقتصادي الذي انتزعته بريطانيا من الهند قد استثمر في الهند ، فان التطور الاقتصادي الهندي لم يكن ليحمل أي تماثل مع الصورة الفعلية المعتمة .

ومع استكمال التحول الى النظام الرأسمالي في غرب أوربا ، لم تعد الأشكال القديمة للاستغلال الاستعماري القائم على النهب المباشر وتسخير العمل بالقوة واحتكار شركات خاصة لتجارة المستعمرات ، تتناسب مع تطور الرأسمالية ذاتها ذلك لأن النمو المستمر في الانتاج المترتب على زيادة حجم التراكم الرأسمالي وتطور طرق الانتاج الفنية ، أدى الى ظهور مشكلة تصريف السلع الأمر الذي أبرز أهمية وضرورة البحث المتواصل عن أسواق خارجية لتصريف الانتاج المتزايد . ومن ناحية أخرى ، فان التقدم الصناعي للبلدان الرأسمالية في الغرب مكنها من غزو أسواق المستعمرات والقضاء على الصناعات التقليدية التي كانت قائمة فيها ، فتحول اقتصاد المستعمرات الى اقتصاد يتخصص في انتاج المواد الأولية التي تحتاج اليها بلدان الغرب الرأسمالي . وهكذا تطور نوع التبادل التجاري بين البلدان ومستعمراتها الى نوع يقوم على تبادل سلع صناعية ينتجها الغرب بمواد أولية تنتجها المستعمرات . ولقد حقق هذا التقسيم في العمل والتخص الدوليان وهذا الشكل من التبادل التجاري ، أرباحا عالية للغرب الرأسمالي نتيجة « التبادل اللامتكافىء » واتجاه نسب التبادل الدولي في غير صالح المستعمرات مما زاد من ثراء ورخاء الغرب . لذلك عدلت البلدان الرأسمالية في الغرب عن القيود التي كانت قد وضعتها على التجارة الدولية في المرحلة الأولى ، لنشأة الرأسمالية وأن تتبنى بدلا منها مبدأ حرية التجارة . وهكذا أصبحت حرية التجارة الدولية في ظروف ذلك العصر الشكل المناسب والأكثر فعالية من أشكال الاستغلال والنهب الاستعماري[٦] .

ومع استمرار تطور قوى الانتاج تحول النظام الرأسمالي في الغرب في الربع الأخير من القرن التاسع عشر الى نظام احتكاري وأخذت تسيطر على مقدراته منذ أواخر القرن الماضي الترستات والكارتلات والشركات القابضة ، الأمر الذي أدى الى توافر حجم ضخم من رؤوس الأموال والاحتياطيات لدى هذه الشركات ، ونقل الاستغلال الاستعماري الى مرحلة جديدة اتسمت أساسا بتصدير رأس المال على نطاق واسع (سواء في شكل استثمار مباشر أو في شكل قروض) الى البلدان التابعة للاستفادة من معدلات الربحية العالية في وقت أخذت فيه معدلات الربحية في البلدان الرأسمالية تتجه للانخفاض .

ولقد صاحب تصدير رأس المال الى البلدان التابعة ، اخضاعها لأبشع عمليات استنزاف للفائض المتولد فيها منذ أوائل القرن العشرين وحتى وقتنا هذا ، وحتى بعد أن حصلت معظم هذه البلدان التابعة على الاستقلال السياسي . وأداة هذا الاستنزاف البشع الشركات المتعددة الجنسية العملاقة . ويتمثل استنزاف الفائض

(٥) المصدر السابق الذكر ، ص ٢٤٤ .
(٦) د . فوزي منصور ، مصدر سابق الذكر ، ص ١٠٢

أساسا في تحويل أرباح الاستثمار الأجنبي المباشر والفوائد على القروض . هذا بالاضافة الى مختلف الأشكال الأخرى لعمليات النقل العكسي للموارد مثل العمولات والسمسرة ومكافآت الخبراء ومقابل القيام بدراسات الجدوى ومقابل استخدام التكنولوجيا المتقدمة . . . الخ .

وقد يكون من الأهمية أن نورد في هذا الصدد بعض الاحصاءات الحديثة التي توضح النقل الصافي للموارد من البلدان النامية الى بلدان الغرب الرأسمالي في سنوات النصف الأول من الثمانينات . وبما يعكس استمرار مسيرة النهب الاستعماري حتى وقتنا هذا وحيث لايزال الغرب يزداد غنى على حساب الافقار المستمر لشعوب العالم الثالث .

تطور صافي الاقتراض الخارجي وخدمة الدين الخارجي
للبلدان النامية في السنوات من ١٩٨٠ الى ١٩٨٥

	(بليون دولار)					
	١٩٨٠	١٩٨١	١٩٨٢	١٩٨٣	١٩٨٤	١٩٨٥
صافي الاقتراض الخارجي (شاملا اعادة الجدولة)	٨٠,٨	٩٠,٠	٨٦,٧	٤٥,٤	٣٧,٩	٤٠,٨
خدمة الدين الخارجي	-٧٧,٦	-٩٧,٢	-١٠٦,٣	-١٠١,٨	-١١٠,٨	-١١٤,٤
الصافي	+٢,٤	-٧,٢	-١٩,٦	-٥٦,٤	-٧٢,٩	-٧٣,٦

المصدر: F. Clairmonte and J. Cavanagh, "The Spectre of Third World Debt", U.N. Geneva, Jan. 1986, P. 8.

صافي تحويلات الاستثمار المباشر
في البلاد النامية المستوردة
لرأس المال

	(بليون دولار)					
	١٩٨٠	١٩٨١	١٩٨٢	١٩٨٣	١٩٨٤	١٩٨٥
صافي تدفق الاستثمار الاجنبي المباشر	٩,٨	١٤,٢	١٢,٠	٨,٩	٨,٥	٩,٠
صافي دخل الاستثمار المباشر	-١٣,٧	-١٣,٥	-١٣,١	-١١,٦	-١١,٣	-١٣,٠
صافي التحويل	-٤,٠	+٠,٧	-١,١	-٢,٧	-٢,٨	-٤,٠

المصدر : World Economic Survey, 1986. Current Trends and Policies in the World Economy, U.N., N.Y. 1986, P. 74.

ونود الاشارة أيضا الى أن لجنة الجنوب التي يرأسها جوليوس نيريري أصدرت عقب اجتماعها الثاني الذي انعقد في كوالالمبور في الفترة ١ ـ ٣ مارس ١٩٨٨ بيانا أشارت فيه الى أن صافي الموارد التي تدفقت من العالم الثالث الى العالم الأول بلغت منذ عام ١٩٨٢ نحو ٨٥ بليون دولار أمريكي .

وفي النهاية نود أن نختم التعليق على الكتاب موضوع العرض والتحليل بأن نذكر أننا لانتجاوز الحقيقة اذا ماقلنا أن البلدان النامية في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، قد مولت الغرب منذ نشأة الرأسمالية حتى تقدمه ورخائه ، الأمر الذي يبرز أهمية الطرح الموضوعي لاسقاط ديون العالم الثالث في المحافل الدولية .

❊ ❊ ❊

ترحب المجلة باسهام المتخصصين في الموضوعات التالية

(أ) الترجمة والتعريب .

(ب) علوم الإدارة .

(ج) **مناهج البحث العلمي**

(د) الطاقة النووية

العدد التالي من المجلة

العدد الرابع - المجلد التاسع عشر

يناير - فبراير - مارس

قسم خاص عن

الترجمة والتعريب

لة الإمارات	٧	دراهم
سعودية	٦	ريالات
طر	٤	ريالات
بحرين	٥٠٠	فلس
يمن الشمالية	٥٫٥	ريال
من الجنوبية	٤٠٠	فلس
راق	٤٠٠	فلس
نان	٥٠	ليرة
ردن	٣٠٠	فلسًا

سوريا	٥	ليرات
القاهرة	٤٠	قرشًا
السودان	٣٠٠	مليمًا
ليبيا	٥٠	قرشًا
مسقط	٥٠٠	بيسة
الجزائر	٦	دنانير
تونس	٦٠٠	مليم
المغرب	٧	دراهم

إشتراكات:

لاد العربيّة ٥ دنانير

لاد الاجنبيّة ٦ دنانير

ل قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف
، بنك الكويت المركزي ، وترسل صورة عن الحوالة مع إسم وعنوان المشترك إلى :

ارة الاعلام - الاعلام الخارجي - ص.ب ١٩٣ الرمز البريدي 13002 الكويت

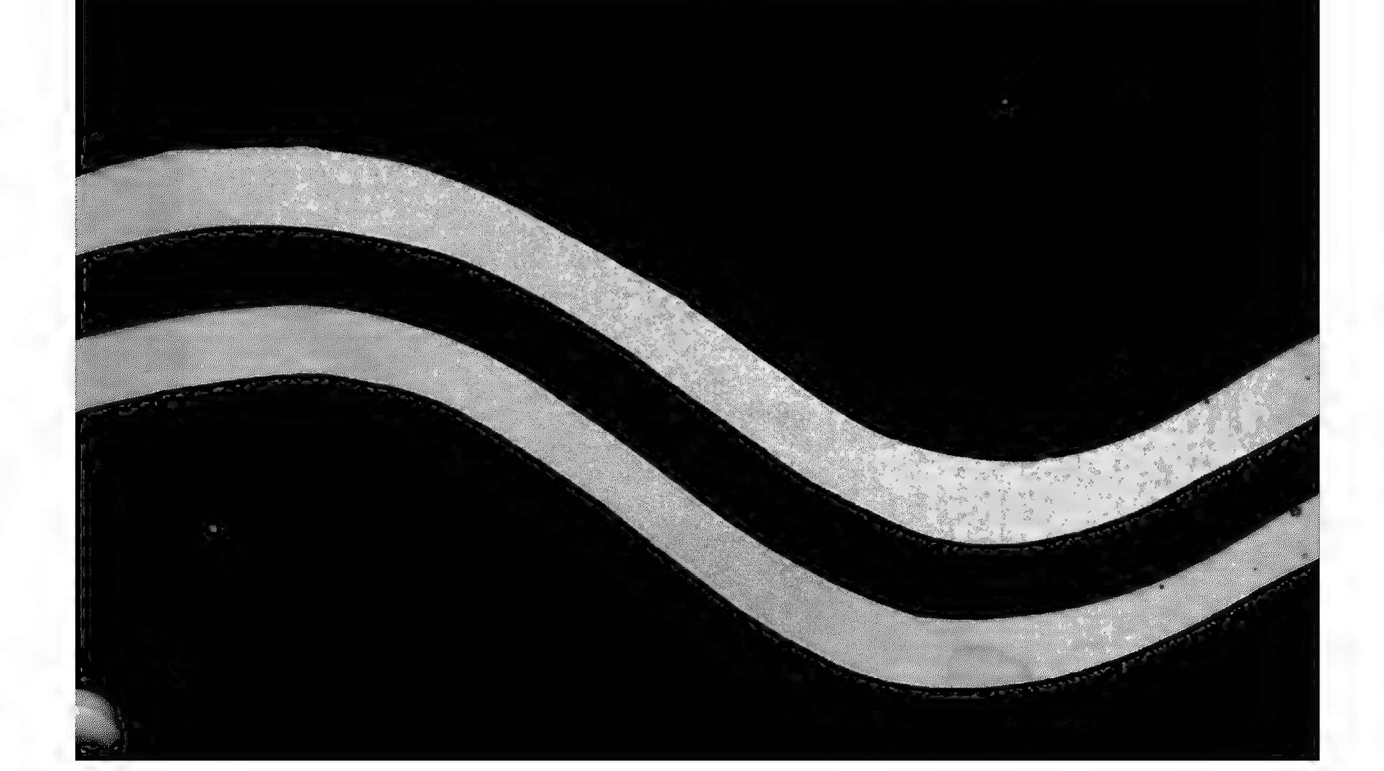
الثمن
٤٠٠ فلس

مطبعة حكومة الكويت

عالم الفكر

المجلد التاسع عشر - العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٩

الترجمة والتعريب



"مجلة عالم الفكر"

قواعد النشر بالمجلة

(١) « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

(٢) ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات ـ والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية :ـ

(أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره .

(ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع الحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزوبده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .

(جـ) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين . . . ١٢, ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .

(د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

(هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .

(و) البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون اجراء تعديلات أو اضافات اليها تعاد الى أصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

(٣) تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور .

ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة

وزارة الاعلام ـ الكويت ـ ص . ب ١٩٣

الرمز البريدي 13002

٨٧٣

عالم الفكر

رئيس التحرير : حمد يوسف الرومي
مستشار التحرير : دكتور أسامه أمين الخولي

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * يناير - فبراير - مارس ١٩٨٩م

المراسلات : باسم الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص.ب ١٩٣ الرمز 13002

المحتويات

الترجمة والتعريب

•••

شخصيات وآراء

•••

مطالعات

•••

من الشرق والغرب

•••

صدر حديثا

المحرر الضيف لمحور العدد

الدكتورة نجـــاة المطـــوع

المحرر الضيف لعدد (الترجمة والتعريب) هي الدكتورة نجـاة المطوع الأستـاذ المساعـد بكلية التربية بجامعة الكويت ومعاونة مساعدة مدير الجامعة لخدمة المجتمع والاعلام (لشئون الاعلام) .

آفاق الترجمة والتعريب

نجاة عبدالعزيز المطوع
أستاذ مساعد كلية التربية

التمهيد

تزايدت في العقود القليلة الماضية الجهود العربية لتحقيق التطوير الشامل لمواكبة الدول المتقدمة . وتستند أغلب الجهود الى الأفكار والنظريات العلمية لهذه الدول . وقد نتج عن ذلك شيوع استخدام المؤلفات والمصطلحات الأجنبية ، الأمر الذي يتطلب العمل على الحد من تفشي هذه الظاهرة في مختلف مراحل ومستويات النظام التعليمي في الوطن العربي .

وقد حظي التعريب في مجال العلوم والتكنولوجيا باهتمامات كثيرة منذ بداية النهضة العربية الليثة ، وأصبح محوراً هاماً في المؤتمرات واللقاءات العلمية على مختلف المستويات .

وتمثل اللغة العربية أحد العوامل الرئيسة والدعامات الهامة التي يرتكز عليها الشعور بوحدة الأمة العربية ، بالاضافة الى أنها لغة الدين الاسلامي . ومن هنا فان استخدام اللغات الأجنبية بدلاً من العربية يؤدي الى إضعاف الكيان الثقافي والفكري في العالم العربي .

ولم ينحصر دور اللغة العربية كأداة للتعبير والتفكير على العرب وحدهم ، بل امتد نفوذها من المحيط الى الخليج ، حتى أصبحت لغة دولية للعلم والحضارة . وقد استفادت أوربا عبر التاريخ من المصطلحات العربية العلمية وخاصة في مجالات الفلسفة والهندسة والرياضيات والفلك والعلوم الطبيعية . كما تركت اللغة العربية آثاراً على اللغة الأسبانية والتركية ، وكانت تدرس في الجامعات الأوروبية[١] .

---

(١) الحبيب محمود محمد (١٩٧٩) عملية التعريب ـ الأساليب ـ المشاكل والحلول ، مجلة العلوم الاجتماعية ، ع٢ س٧ ص ١٥٦ ـ ١٦٧ .

واستطاع العرب عبر العصور أيضاً الاتصال بالحضارات المختلفة ونقل ما لديها من تراث وعلوم وآداب وفنون ، كالتراث الإغريقي والفارسي والهندي ، وترجمة المفيد منها الى اللغة العربية ، ثم إعادة صياغتها بقالب عربي .

وهذا يقودنا الى التمييز بين الترجمة والتعريب . فالترجمة هي نقل من لغة أجنبية الى ما يقابل النص أو المصطلح العلمي باللغة العربية ، ونجاحها يعتمد على مدى استيعاب المترجم للغتين وإجادته لفن الترجمة . وقد أصبحت الترجمة أحد فروع اللغة التطبيقية والعلوم المتصلة بها مثل علم اللغة النفسي والاجتماعي . ولذلك فان إعداد المترجم لا يقتصر على تمكينه لغوياً بل إعداده أيضاً في ميادين المعرفة المختلفة .

وقد سادت حركة ترجمة هائلة في المشرق العربي منذ القرن الماضي بين المثقفين العرب تناولت نقل الروايات والمسرحيات والقصائد الأوروبية من الفرنسية والانجليزية الى اللغة العربية ، مما ساهم في إحداث المفهوم الحضاري والاجتماعي للتعريب ، الا ان هذه الجهود اصطبغت بصبغة فردية وفقاً للظروف المحيطة بالأفراد .

أما التعريب فانه محاولة نقل الكلمات أو المصطلحات العلمية من لغة أجنبية الى اللغة العربية ، مع تحويرها نطقاً لتلائم النطق العربي ، ولغتنا تزخر منذ زمن طويل بالمصطلح المعرّب . ويمكن القول إن الترجمة والتعريب أمران متلازمان ويتطلبان نمو اللغة العربية بشكل متطور لتواكب ركب الحضارة ، وبناء نهضة عربية جديدة ، وتحقيق البعد الوطني والقومي والانساني للثقافة العربية . وهذا يؤكد أن حركة التعريب لا تنفي أهمية دراسة اللغات الأجنبية في الوطن العربي ، خاصة وان دراستها تعتبر مطلباً أساسياً لإعداد المترجم الجيد .

وقد استطاعت اللغة العربية عبر التاريخ أن تؤدي مهامها القومية كاملة كأداة أساسية للاستيعاب والتبليغ والابداع ، وكلغة للحياة والفكر والعمل ، الا أنها واجهت صراعات كثيرة مع لغات أخرى ، نتيجة لهجمات أجنبية حاول أصحابها احلالها محل اللغة العربية من ناحية ، وعزلها تماماً عن مجالات التعليم والبحث والادارة والاعلام من ناحية أخرى . ولم تستطع أن تحافظ على مكانتها كلغة رئيسية للتعليم الا في مؤسسات تربوية تقليدية مثل الجامع الأزهر في مصر وجامع الزيتونة في تونس وجامعة القرويين في المغرب .

وهكذا تعطلت اللغة العربية خلال عهود السيطرة الأجنبية عن تأدية جوانب هامة من دورها الطبيعي كلغة قومية أو لغة أم ، مما ترتب عليه عزل اللغة عن مسار التطور التاريخي للمجتمع العربي ، وساد استخدام اللغة الأجنبية في التعبير عن الاحتياجات المتصلة بحياة المجتمع العربي . وبمرور الزمن اتسعت الهوة الفاصلة بين لغتنا والتطور الاجتماعي ، واقتصر استخدامها في بعض الأقطار العربية على نطاق محدود ، حتى أصبح ينظر اليها على أنها لغة متخلفة .

وقد بذلت جهود كبيرة لمواجهة هذا الوضع ، وتمكنت بعض الدول العربية من الحفاظ على اللغة ، بحيث تقوم بدور رئيسي في بعض المجالات كالآداب والسياسة والاعلام والدين . وظل الاعتماد على اللغة الأجنبية والترجمة في التعبير

عن احتياجاتها الأخرى مستمراً حتى أصبحت اللغة العربية تابعة للتطور بدلاً من أن تكون مواكبة له . وخير دليل على ذلك الصعوبات التي تواجهها المجامع اللغوية العربية ، « ففي حين ينكب المجمع اللغوي في بلد تعيش فيه اللغة القومية وضعاً طبيعياً ، على دراسة ما يحدث من تعابير ومضامين جديدة في نطاق اللغة الأم لتحويرها أو تكريسها ، أو اكسابها الشرعية ضمن اللغة المكتوبة والمنطوقة ، تنكب المجامع العربية على البحث عما يقابل تعابير أجنبية قد استعملت بالفعل ، وأشيعت في لغة الاستعمال ، ثم تجهد نفسها باستعمال المقابل العربي عوض التعبير الأجنبي بدوافع وطنية قومية لا دافع الحاجة الفعلية المتأكدة للتعبير[٢] » وهكذا لم تعد اللغة معبرة عن الهوية الثقافية العربية .

إطـــار التعريب العام ومفاهيمه :

ظهر العديد من المفاهيم حول التعريب نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية التي يعيشها كل بلد . ويمكننا القول بصورة عامة إن الهدف من التعريب هو أن تكون اللغة العربية أداة تثقيف ومعرفة وتنظيم اجتماعي واقتصادي وتوجيه سياسي .

وفي هذا الصدد يبرز في الوطن العربي من خلال الخبرة التاريخية نموذجان للتعريب : النموذج المشرقي والنموذج المغربي . وكلا النموذجين يتفاعلان مع بعضهما في مجالات إسهام العرب ومشاركتهم في الحضارة العالمية الحديثة من خلال ادارة لغوية ممثلة باللغة العربية . ويشمل النموذج المشرقي كلا من مصر والسودان والبلدان العربية الأربعة (في القاهرة ودمشق وبغداد وعمان) . وقد اتسم هذا النموذج بالسمة اللفظية وبالصبغة الفنية التخصصية الدقيقة . وهو يتكون من جانبين أساسيين هما : اشتقاق الترجمة العربية واستخدامها للفظ الفني والثقافي والعلمي الأجنبي من ناحية ، وإدخال اللفظ الأجنبي بذاته وبمادته الى اللغة العربية ، حيث يصطلح على تعميم استعماله ضمن مفردات اللغة العربية من ناحية أخرى .

وأما المفهوم المغربي للتعريب فانه يعني بشمول عملية التعريب وعموميتها لجميع الأنشطة داخل المجتمع .

ويمكن التمييز بين مفهومين للتعريب من حيث مجالات العمل والتفكير باللغة العربية ، فهناك المفهوم الديني الاسلامي والمفهوم التعليمي أو المفهوم الاجتماعي الحضاري والمفهوم الأدبي العلمي . ويربط المفهوم الأول للتعريب بين العربية والاسلام ، وقد افتتح العرب البلاد الأخرى بدافع ديني دعمه عامل اللغة . وبهذا اعتمدت الأمة العربية في قيادة العالم الاسلامي على أصالتها الحضارية والثقافية وعلى لسانها الناطق بلغة القرآن الكريم[٣] .

ويعني المفهـوم التعليمي للتعريب اعتمـاد النظام التعليمي في البـلاد على اللغـة العربيـة كوسيلة للتـدريس والتحصيل . وهو يستند إلى التعريب في التعليم بجميع مراحله وذلك لأنه الميدان العريض للاختبار والتجريب وسرعة

---

(٢) العاشوري ، عبد العزيز (١٩٨١) اللغة العربية والهوية الثقافية وتجارب التعريب ، المستقبل العربي ، ص ٦-٢٣ .

(٣) نازلي معوض أحمد (١٩٨٦) التعريب والقومية العربية في المغرب العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ص ٣٤ .

ظهور النتائج وتعميم الفائدة من أجل التخطيط للمستقبل . وقد تحقق هذا المجال من التعريب في البلدان العربية ، الا أنه لا يزال بحاجة الى مزيد من العناية في الصومال والجزائر والمغرب[٤] .

ويندرج في إطار هذا المفهوم كل من المفهوم الفوري الأفقي والمفهوم التدريجي العمودي من حيث الأساليب الفنية المستخدمة لتطبيق التعريب . ويعنى المفهوم الفوري الأفقي بنشر اللغة العربية في تعليم المواد الدراسية في مرحلة كاملة من مراحل التعليم كما هو متبع في المغرب العربي . وهذا يتطلب جهوداً ضخمة وتكاليف هائلة من أجل التدريس باللغة العربية وإعداد المعلم القادر على استخدام اللغة استخداماً سليماً بالاضافة الى توفير الكتاب المدرسي الشامل .

وقد ظهر المفهوم التاريخي العمودي للتخفيف من المطالب السابقة الذكر وهو يهدف الى تعليم مواد محدودة باللغة العربية في مرحلة دراسية متكاملة أو تدريس جميع المواد التدريسية المقررة باللغة العربية في سنة دراسية معينة ، الى تعميم اللغة تدريجياً في سنوات التعليم ، سنة بعد أخرى كما يجري في الكليات العلمية في العراق .

وهناك أيضاً المفهوم القطاعي في التعريب ، أي سيادة اللغة العربية في قطاع معين من قطاعات المعرفة كعلوم الطبيعة والرياضة ، أي نقلها فنياً ولفظياً من اللغة الأجنبية الى اللغة العربية ، أو الاقتصار على تعريب لغة التعليم الجامعي أو العالي ، أو تغليب اللغة العربية على مراكز البحوث العلمية في الدول المعنية أو قصر المعاملات داخل وزارات الخدمات والمرافق العامة على استخدام اللغة العربية دون غيرها من اللغات .

وفيما يتعلق بالتعريب الاجتماعي فانه يتطلب استخدام اللغة العربية في جميع نواحي ومستويات الحياة الفردية اليومية ، كما يستلزم استبعاد دور اللغات الأجنبية كوسيلة للارتقاء الاجتماعي أو كمؤشر للتمييز بين طبقة اجتماعية وأخرى . ويتلازم هذا المفهوم الاجتماعي للتعريب مع التعريب الحضاري ، والذي بدوره يستهدف التفتح العربي الفكري على مقومات الحضارة العالمية الحديثة من ناحية ، وتحرير الارادة العربية من التخلف التكنولوجي والتبعية الثقافية والاقتصادية الأجنبية من ناحية أخرى . ولعله من المفيد الاشارة هنا الى التجربة اليابانية ، حيث استطاعت اليابان أن تصبح دولة عظمى من النواحي التكنولوجية والفنية والحضارية في فترة زمنية قياسية وأصبحت تنافس دول أوروبا وأميركا من حيث أحداث التفاعل والانصهار بين حضارتها الوطنية الأصلية وبين مختلف المعارف العالمية الحديثة التي تمكن الشعب الياباني من استيعابها وجعلها جزءاً من مقومات الحضارة اليابانية ، وفي الوقت نفسه ظل هذا الشعب حريصاً على تراثه الاجتماعي المتميز وتمسك بهويته اليابانية .

والتعريب يعني باختصار إعطاء اللغة العربية في البلاد العربية منزلتها الطبيعية كلغة قومية تضطلع بمهمة التعبير ، بصفة رئيسة أساسية ، على كافة المضامين والمفاهيم المتداولة في المجتمع ، كما تعتمد لغة رئيسة في البحث والتعليم بجميع مراحله واختصاصاته ، وتتخذ لغة عمل الادارة والاقتصاد والاعلام وكافة مرافق المجتمع ومؤسساتها .

---

(٤) لجنة تنسيق التعريب (١٩٨٦) الدخيل في اللغة العربية التخاطب العام ، دولة الكويت مركز بحوث المناهج وزارة التربية ، دولة الكويت ص ١ .

فالتعريب بهذا المعنى ، يهدف الى تحقيق وضع لغوي طبيعي في الأقطار العربية ، تعتمد فيه اللغة الأم لغة أساسية تماماً ، كما تعتمد اللغة الأم في مختلف البلدان التي لا تخضع لتبعية لغوية ثقافية . والتعريب بهذا المعنى أيضاً ، يمثل وجهاً من وجوه العمل الوطني والقومي ، لمواصلة حركة التحرر ومقاومة الاستعمار ، باستئصال رواسبه في مستوى الثقافة والاستعمال اللغوي ، والتعريب في هذا السياق يدخل في إطار السياسات الحكومية الخاصة باللغات ، وعلاقة اللغات بعضها ببعض والمشكلات النابعة عن ذلك .

واقــع الترجمــة :

تتلخص أهداف الترجمة في الوطن العربي في التأكيد على وحدة اللغة العربية وقدرتها على التعبير عن حاجات العصر ، والابتكار في اللغة العربية وإغنائها وتطويرها والحفاظ على بقائها ، وإدخال اللغة العربية في قائمة اللغات العالمية من أجل استعادة هويتنا الحضارية والاسهام في الحضارة العالمية .

الا أن الملاحظ أن الترجمة الى العربية لا تزال تفتقر الى البرامج على المستويين القطري والقومي ، كما أنها لم تبن على دراسة الواقع الراهن بلغة التطور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي ، والآفاق المستقبلية في الوطن العربي ، ولم تسع لتلبية متطلبات العصر ، ودرجة النضج عند القارىء . ونتيجة لذلك فان الترجمة ما تزال تعاني من قصور انظمة التعليم عن تدريب المترجم المتخصص في فرع محدد من العلوم . ويكتسب هذا الموضوع أهميته من محاولته التغلب على الواقع العشوائي والمزاجي الذي تعاني منه الترجمة في الوطن العربي .

وترتبط قضيتا الترجمة والتعريب ارتباطاً وثيقاً بالواقع الحضاري للأمة العربية فالترجمة هي مرحلة هامة وضرورية من مراحل التعريب ويمكن أن تسبقه .

وهناك فجوة علمية وتكنولوجية تفرض وجودها على قضية الترجمة والتعريب ، وتتضح هذه الفجوة بين الدول المتقدمة التي تخطو الى الأمام بسرعة مذهلة مقارنة ببلداننا العربية . فالعلوم المختلفة تتجدد في الدول المتقدمة بمعدلات متزايدة في حين تتسم بالركود في الدول النامية ، مما يعني ركود اللغة معها .

وقد أصبحت عملية نقل العلوم والمعارف الى اللغة العربية ضرورية ، وتعتبر الترجمة الأداة الهامة لعملية النقل تلك ، الا أنها مرحلية وليست غاية في حد ذاتها ، اذ لا يكفي نقل المعارف بمعانيها المباشرة دون معانيها الفعّالة . فلا بدّ من تطوير عملية الترجمة لكي تقترب أكثر الى التعريب ، فالوقوف عند حد الترجمة لا يكفي .

وقد برزت اتجاهات جديدة في عمليات تنظيم حركة الترجمة في العالم العربي ، فشكلت عدة لجان للتأليف والترجمة والنشر ، وعقدت حلقة علمية عام ١٩٧٣ لبحث قضية الترجمة والتعرف على معالمها الرئيسة بالاضافة الى جهود مكتب تنسيق التعريب في هذا الحقل[٥] .

(٥) سفر ، محمود محمد (١٩٨٤) « منظور حضاري لقضايا الترجمة والتعريب » تعريب التعليم العالي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ص ١٤٥ - ١٦٠ .

وبهذا فان أولى دعائم النهضة العلمية العربية الاسراع بخطوات الترجمة باعتبارها الركيزة الأساسية في حقل علوم الشعوب المتقدمة والحضارات المتطورة علمياً الى المثقفين والباحثين والمهتمين بأمور البحث العلمي بحيث تسهل لهم الدراسة والاطلاع باللغة التي يفهمونها ـ اللغة الأم ـ فيستوعبون مقررات العلوم ويهضمون عناصرها ويقتنعون بنتائجها[٦] .

المصطلح العلمي والتعريب :

ان التعريب لا يتنافى مع استخدام بعض المصطلحات في البداية باللغة الأجنبية لأن اللفظ المفرد شيء وأسلوب التفكير ولغة التدريس والكتابة شيء آخر .

فاستخدام المصطلحات الأجنبية لا يعيق تطور العلم ، ولكن التعليم باللغة الأجنبية تدريساً وتأليفاً يحد من قدرة المتعلمين الفكرية والابداعية . فهو يستنفد قدراً كبيراً من مجهودهم الفكري الذي يصرفونه في تعلم اللغة الأجنبية ومحاولة التفكير بها . واستجابة المتعلمين للغة الأم لا يمكن أن تكون كاستجاباتهم للغة أجنبية مهما أتقنوها ، كما أن استجاباتهم للغة أخرى غير مألوفة لهم يظل محدوداً ، وقد تظل ظاهرتا النبوغ والابداع أكثر وضوحاً بين أصحاب اللغة بالمقارنة بمن يفكرون بلغة أجنبية[٧] ، والعمل على ايجاد المصطلح العلمي العربي وخاصة في مجال العلوم التطبيقية يبقى ضروريا من أجل اغناء اللغة العربية وتطويرها الا ان هذا لا يعني ان التعريب لن يتحقق دون تعريب المصطلح[٨] . لأن التعريب في المجال العلمي يسبق تعريب المصطلحات . اذ أن تعريب العلوم يستدعي تعريب المصطلحات وإيجادها ، واستخدامها حتى يتم الاستقرار على المصطلح الملائم ، كما أن استعمالها المستمر هو الذي يرسخها .

وقد أثبتت اللغة العربية أنها قادرة على التعبير في شتى فنون العلم ، وأنها استوعبت كل ما نقل اليها من علوم الأمم الأخرى في الفلسفة وفي المنطق وفي الطب والصيدلة والكيمياء والرياضيات .

وهكذا فان الزعم بان اللغة العربية لغة تصلح للفقه والأدب والشعر ولا تصلح للعلوم الطبيعية والطبية زعم غريب ، لأن كل لغة صالحة للانتاج الفكري لغة قادرة على التعبير والاستيعاب[٩] ، خاصة وأن لتعريب العلوم جانباً اجتماعياً خطيراً يجب الا نهمله ولا نغفل عنه لأن عزل اللغة ةلعربية عن تلك العلوم يعني إبقاء المجتمع العربي نفسه بعيداً عنها .

إن إحياء التراث العلمي العربي أمر له أهمية كبيرة ، ففي كتب الأقدمين آلاف الألفاظ التي نحتاج اليها كما دلت على ذلك الكتب العلمية التي تم نشرها . ومن الواجب أيضاً إشراك أكبر عدد من المختصين والهيئات والاتحادات العلمية العربية المعنية بالاضافة الى إنشاء مؤسسة عربية تتولى إصدار مجلات ونشرات علمية باللغة العربية .

---

(٦) السبع ، محمد مروان (١٩٨٢) « الترجمة والنهضة العلمية » العربي ، ع ٢٨٣ ، ص ٩٦ ـ ٩٧ .

(٧) قاسم ، رياض (١٩٨٢) اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي : مجلد (٢) مؤسسة نوفل ، بيروت ، ص ١٥٤ .

(٨) الملائكة ، جيل (١٩٨٦) « الصعوبات المفتعلة على درب التعريب » مجلة مجمع اللغة العربي الأردني ، ع ٣٠ ، س ١٠ ، ص ٢٧ ـ ٣٨ .

(٩) الخوري ، شحادة (١٩٨٧) تعريب التعليم الطبي والصيدلي في الوطن العربي ، ص ٤١ ـ ٥٣ دار الرائد العربي ، بيروت ، ص ١٩ .

بعض معوقـــات التعريب :

تتعرض عملية التعريب الى عقبات لا يستهان بها ، فالأمل لا يتوقف على توفير بضعة مصطلحات في هذا التخصص أو ذاك ، أو الاكتفاء بترجمة كتب علمية فقط ، وانما التعريب قضية مستمرة ومعقدة الجوانب نتيجة للتوسع المعرفي والتقني في العالم .

ويتفق المهتمون بالتعريب على أن النظام التربوي لا يزال يعاني من قصور في طرائق تدريس اللغة العربية ، فعلى الرغم من تدريسها في جميع المراحل التعليمية ، غير أن الطلبة لا يحسنون التحدث أو الكتابة بها بصورة سليمة بسبب تركيز مدرسي اللغة على حفظ الطالب للقواعد وليس على تمكينه من التعبير الشفوي والكتابي[١٠] .

كما أن انتشار اللهجات المحلية يحول دون استخدام اللغة العربية الفصحى بصورة مرضية ، رغم أنها القاسم المشترك بين أبناء الوطن العربي . ويستند بعض المناهضين للتعريب الى المسافة الفاصلة بين العربية الفصحى وهذه اللهجات ، على الرغم من ان الفجوة بينهما تتضاءل تدريجياً منذ أوائل القرن الحالي نتيجة لتوسع التعليم[١١] .

ولا شك أن التخلف الحضاري والعلمي الذي نعانيه في معظم الأقطار العربية والتبعية الثقافية الغربية ، يلعبان دوراً رئيسياً في عرقلة قضية التعريب ، خاصة في المؤسسات العلمية أو الجامعية أو الثقافية .

وتبذل مجامع اللغة العربية جهوداً كبيرة لتحقيق التعريب ، الا أن الانفصال بين النظرية والتطبيق في أعمالها لا يزال واضحاً ، اذ أن الكثيرين يشكون من عدم توافر القواميس العلمية العربية الحديثة في العلوم المختلفة ، ومن عدم سرعة المجامع اللغوية في إيصال ما تنتجه من جهود الى المؤلف والطالب ، ومن قلة الدعم المالي لها[١٢] .

ومع ان اللغة العربية صالحة لتدريس العلوم الانسانية والعلوم التطبيقية الحديثة الا أنها تعاني من قلة المراجع العلمية والتقنية والكتب الدراسية في حقل الطب والصيدلة والبيطرة والهندسة والكيمياء والفيزياء والعلوم الحياتية ، كما يعاني المتخصصون من نقص واضح في المصطلحات العلمية العربية ، وهذا يضطرهم الى الاستعانة باللغات الأجنبية ومصطلحاتها ، خاصة وان المصطلح العلمي العربي لم يستكمل توحيده بعد في الوطن العربي ، مما يؤدي الى فوضى التعريب على الساحة العربية .

ويؤدي ذلك الى تفاوت المقدرة اللغوية بين المعربين ، اذ من النادر أن نجد عالماً ضليعاً بأسرار العربية يتقن التخصص الذي يعرب له ، ومن ناحية أخرى فان اختلاف التأثير الثقافي الأجنبي في البلاد العربية ينتج عنه اختلافات في المفاهيم والنقل والترجمة والتعبير ، أضف الى ذلك اختلاف المناهج في التعبير والتعريب بين الجامعات والمجامع والاتحادات والمنظمات العلمية ، فالبعض يترجم معنى المصطلح في ضوء المعاجم اللغوية العربية ، ويميل البعض الى التوليد ، ويبقي آخرون الكلمة كما ينطق بها ، ولا يقبلون بها بديلاً حتى أصبح لبعض المصطلحات الأجنبية عدد من

---

(١٠) عطار ، أحمد عبد الغفور (١٩٨٢) : قضايا ومشكلات لغوية ، الكتاب العربي السعودي ، جدة ، ص ١١٦ - ١١٩ .

(١١) المسدي ، عبد السلام (١٩٨٤) : « الازدواجية والثنائية وأثرهما في الواقع العملي » ملتقى ابن منظور : دور التعريب في تطوير اللغة العربية : ترقية العربية في تونس ، الدار التونسية للنشر ، ص ٩٥ - ١٠٢ .

(١٢) الفرحان ، اسحاق (١٩٨٤) : دور المجامع اللغوية في الحياة العلمية العربية المعاصرة ، الموسم الثقافي الثاني ، مجمع اللغة العربية الأردني ، ص ١٥٤ - ١٥٨ .

المصطلحات المعربة تختلف باختلاف الأقطار العربية ، بل تختلف أحياناً باختلاف المعربين في القطر الواحد[١٣] . وهكذا فان عدم الالتزام بالمصطلحات العربية المتفق عليها وعدم توحيد المصطلح قد فوت فرصة ثمينة وبدد الجهود المبذولة .

وقد تؤدي الاستعانة المستمرة بالخبرات الأجنبية ، وبخاصة في مجال العلوم الرياضية والطبيعية ، إلى عدم قدرة الأجنبي على تكييف المادة الدراسية بما يناسب الثقافة العربية والاسلامية ، مما قد يؤدي الى هيمنة الثقافات الأجنبية على حساب التراث العربي الاسلامي .

الجهود العربية في التعريب :

اختلفت تجربة التعريب في الوطن العربي باختلاف الظروف الخاصة بكل قطر منها الا ان العامل المشترك بينها ظل التعريب الجزئي المحلي الذي تبدأ به كل دولة على حدة ، والذي غالباً ما يصطبغ بالصبغة الأدبية قبل العلمية ، حيث تسابق المهتمون الى نقل الأدب الأجنبي الى اللغة العربية . وهذا الأمر مفيد لأن التعريب لن يكتسب معناه الحضاري الشامل الا بترجمة الأعمال الأدبية والفنية . كما بذلت الجهود بهدف تعريب التعليم العالي في محاولة لنقل الدراسات العلمية من اللغة الأجنبية الى اللغة العربية من أجل رفع المستوى التحصيلي للطلبة .

ومن المفيد استعراض بعض التجارب في هذا المجال ففي الأردن أصبح تعريب التعليم الجامعي أحد مسئوليات مجمع اللغة العربية منذ تأسيسه في عام ١٩٧٦ . فقد قام المجمع بترجمة عدة كتب علمية في مواضيع الفيزياء والجيولوجيا والأحياء والرياضيات والكيمياء للسنوات الجامعية الأولى مستعيناً بمشاركة أساتذة الجامعات[١٤] .

وقد واجهت هذه التجربة بعض المشكلات من أهمها ندرة الكفاءات العلمية العالمية التي وصلت الى درجة رفيعة في تخصصها وفي اللغتين العربية والأجنبية ، وكذلك عدم منح المترجمين إجازة تفرغ من مؤسساتهم . وبالاضافة الى ذلك فإن افتقار المطابع العربية الى التقنيات الحديثة يجعلها تعاني من البطء في الانجاز وعدم الدقة في العمل خاصة فيما يتعلق بالجوانب اللغوية والفنية . وعلى الرغم من الصعوبات الآنفة الذكر ، فقد تمخضت عن هذه التجربة نتائج مرضية تصلح لأن تكون أساساً متيناً لاستمرارها وتعميمها[١٥] .

وفي العراق تمثل تعريب التعليم الجامعي في مجموعة القوانين والقرارات التي دفعت بالتعريب الى حيز التنفيذ . وليس التعريب في العراق حديث العهد ، ففي عام ١٩٧٠ أقدمت كلية العلوم بجامعة بغداد على اتخاذ خطوة كبيرة في مجال تعريب العلوم ، وعمد بعض الأساتذة الى تدريس بعض المواد العلمية باللغة العربية ، كما ساهم آخرون بتأليف كتب باللغة العربية ، مما دفع بحركة التعريب الى الأمام[١٦] .

---

(١٣) الفهري ، عبد القادر الفارسي (١٩٨٥) « تعريب اللغة وتعريب الثقافة نحو نظرية دلالية كافية » المجلة العربية للدراسات اللغوية ، م ٤ ، ع ١ ، ص ٧٣ - ١١١ .

(١٤) أبو حلو ، يعقوب ولطفية ، لطفي (١٩٨٤) « تقييم المرحلة الأولى في تعريب التعليم العلمي الجامعي التي تبناها مجمع اللغة العربية الأردني » المجلة العربية للعلوم الانسانية ، ع ١٤ ، ص ٦٣ - ٩١ .

(١٥) الخليلي ، دعد (١٩٨١) « أضواء على تعريب التعليم الجامعي » التنمية ، العدد ١٠٢ ، السنة التاسعة ، ص ١٥ - ١٧ .

(١٦) خليل ، ياسين (١٩٨٣) « تعريب التعليم الجامعي في القطر العراقي » آفاق عربية ، ٨ ، ع ٥ ، ص ٢١ - ٣٧ .

وفي أواسط السبعينات تم البدء بتعريب التعليم العالي في الصفوف الأولى اعتباراً من العام الجامعي ٧٨/٧٧ ومواصلة تطبيق التعريب على الصفوف الثانية في العام الذي يليه . وهكذا حتى يستكمل التعريب في جميع المراحل ، ورافق هذا القرار إعادة النظر بخطط التعليم والمناهج الدراسية الجامعية ، كما أفسح المجال لتأليف الكتاب الجامعي في العلوم باللغة العربية . ورافق ذلك إنشاء المجمع العلمي العراقي الذي يهدف الى النهوض بالدراسات والبحوث العلمية والمحافظة على سلامة اللغة وتشجيع الترجمة والتأليف . وتلاه تطبيق التعريب الالزامي على الصفوف الأولى من كليات الطب وطب الأسنان اعتباراً من العام الجامعي ٨١/٨٠ .

وتعتبر الجهات المسئولة عن التعليم العالي في سوريا سباقة في اتخاذ قرارها الذي يقضي بان تكون لغة التدريس في جميع كليات العلوم الانسانية والكليات العلمية هي اللغة العربية فقط ، فيما عدا بعض الحالات النادرة في الكليات العلمية .

وباعتراف بعض الهيئات الدولية فإن الطلبة الذين تلقوا علومهم الطبية باللغة العربية لا يقلون مكانة عن خريجي الجامعات الأجنبية ، مما يؤكد أن اللغة العربية لا تقل شأناً عن اللغة الانجليزية في قدرتها على التعبير عما هو مطلوب ، كما يؤكد المسئولون أن القائمين على التدريس استطاعوا بكفاءاتهم العلمية ومقدرتهم على عمليات الترجمة أن ينقلوا الى طلابهم كل ما هو جيد وحديث ، وخير دليل على ذلك هي الكتب الطبية العربية المتوافرة في متناول الطلبة ، والتي ساهم في تأليفها أو ترجمتها أعضاء هيئة التدريس[١٧] .

ومن الدراسات المهمة في مجال التعريب ، تلك التي أجريت في المملكة العربية السعودية وشملت سبع جامعات والتي هدفت للتعرف على أثر استخدام اللغة الانجليزية كوسيلة اتصال تعليمية على استيعاب الطلبة وتحصيلهم العلمي . وتدل الدراسة ان استخدام هذه اللغة في التدريس يسبب لهم صعوبات كبيرة خاصة في فهم الموضوعات العلمية بصورة مرضية ، كما توصلت الدراسة الى أن استخدام اللغة العربية في التدريس تبرز بعض المشكلات التي من أهمها ندرة المواد التعليمية الحديثة باللغة العربية وعدم وجود مركز ترجمة فعال ، وغياب العمليات البيليوغرافية المنظمة باللغة العربية ، بالاضافة الى صعوبة ملاحقة أو ترجمة المؤلفات والبحوث التي تصدر سنوياً والتي تقدر بعشرات الآلاف . وترى الدراسة أن حل هذه المشكلة يمكن أن يتم عن طريق استخدام الحاسوب الآلي طالما أن الهدف الأساسي هو تحقيق تحصيل أفضل للطلبة بغض النظر عن اللغة المستخدمة في التدريس . وتناشد الدراسة أعضاء هيئة التدريس نشر بحوثهم وإنتاجهم العلمي باللغة العربية بدلاً من اللغة الأجنبية للتقليل من هيمنة اللغة الأخيرة بالشكل الذي يصعب التخلي عنها مستقبلاً .

أما في المغرب العربي فقد استطاعت تجربة التعريب في تونس أن تقطع شوطاً في المرحلتين الأساسية والثانوية رغم الصعوبات التي واجهتها . وهي لا تزال تعاني من عدم تحقيق التعريب الشامل في المرحلة الجامعية ، فلا تزال الفرنسية اللغة الرئيسية للتدريس والبحث العلمي[١٨] .

(١٧) خليفة ، عبد الكريم (١٩٨٤) « دور المجامع اللغوية في الحياة العلمية العربية المعاصرة » ندوة ، الموسم الثقافي الثاني ، مجمع اللغة العربية الأردني ٥ - ٢٦ أيار ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(١٨) العاشوري ، عبد العزيز (١٩٨٢) « محاولة لتقويم تجربة التعريب في تونس » مركز دراسات الوحدة العربية : التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية بيروت ، ص ٢٢٩ - ٢٥١ .

كما قطعت الجزائر مرحلة طويلة من التعريب تناولت مختلف جوانب الحياة العلمية والرسمية ، فبالاضافة الى تعريب التعليم العام ، فقد استحدثت أقساماً معربة في الكليات العلمية ، كما عربت جهاز القضاء والجهاز العسكري وأجهزة الجيش الوطني والاعلام . الا أنها لم تستطع بعد تحقيق الانتصار الشامل في حركة التعريب بسبب تغلغل الثقافة الفرنسية في الكيان الجزائري ونقص الكفاءات العلمية وخاصة في الحقل الجامعي .

آفـــاق مستقبليـــة :

لقد أصبح توفير الظروف الملائمة لتحقيق الترجمة والتعريب أمراً ضرورياً في عصرنا الحالي وكذلك التصدي لفئة المثقفين العرب الذين لا يرحبون بفكرة التعريب خاصة وأن تمسكهم بسيطرة اللغة الأجنبية في الوطن العربي قد يدفعهم الى استغلال نفوذهم في المواقع الادارية الهامة للتشكيك في هذه التجربة ، وهم بذلك يدافعون عن امتيازات ثقافية أدركوها في ظروف معينة ، ونشأت عنها بالضرورة امتيازات اجتماعية واقتصادية .

كما أن الأمة العربية لن تتمكن من تشكيل كيان متميز يسهم في إحياء فكرها الثقافي والحضاري بدون اللغة العربية ، بحيث تصبح لغة التعليم في جميع المراحل وخاصة التعليم الجامعي الذي لا يزال يعاني من قصور في استخدام اللغات الأجنبية ، والذي بدوره ينعكس سلباً على أي إبداع أو إنتاج يمكن أن نفخر به على المستوى المحلي والعالمي .

إن التعريب لن يتم بصورة متكاملة الا بانشاء دور الترجمة والتعريب بصورة موسعة وقد يساعد ذلك على استقطاب الكفاءات العربية المهاجرة أو التقليل منها . كما أن الترجمة ليست عملاً فورياً وآلياً بقدر ما هي عمل ابداعي ، وتحقيق هذا الجانب يتطلب إنشاء دور للنشر الى جانب تلك الدور لكي تقوم بطبع ونشر ما ينتجه المترجمون والمعربون .

وعلى الرغم من أهمية الترجمة والتعريب ، الا أن هذا لا يكفي ، فالعلوم بأنواعها في تطور مستمر ، وقد يصعب على المترجم والمعرب اللحاق بهذا التطور والاستمرار فيه ، لذا فالانتاج والتأليف الأصيل باللغة العربية يجب أن يصحب الترجمة ، عندها نكون قد أنجزنا شيئاً لا يمكن إنكاره .

وعلى الرغم مما توصلنا اليه في نطاق المصطلحات ، فإنها دون المستوى المطلوب فلا تزال المصطلحات الأجنبية تتوالد بدرجة عالية . وهذا الوضع يتطلب الرجوع الى التراث العربي لمعرفة كل ما فيه من مصطلحات ، بالاضافة الى ملاحقة المصطلحات الحديثة لادخالها في اللغة العربية .

إلا أن تحقيق التعريب لا يتوقف على اعتبارات فنية فحسب ولكنه يتطلب قراراً سياسياً ، حيث تتضافر فيه الجهود العربية لمواجهة الصعوبات من أجل فرض وضع لغوي تضطلع فيه اللغة القومية بدورها الطبيعي . وهكذا فلن يكتسب القرار السياسي مغزاه الحقيقي الا اذا تحقق توحيد الوطن العربي . فليس المهم أن نعرب فقط ، وانما أن نعرّب جميعاً .

ترجمة النص الأدبي

سامية أسعد

تعرف الترجمة عامة بأنها نقل نص مكتوب بلغة ما الى لغة أخرى ، وان كان هذا النقل لا يخلو من قدر من الخيانة قد يكثر أو يقل . كما تطرح الترجمة عددا من القضايا والأسئلة لم يجد بعضها حلا أو ردا نهائيا حتى اليوم .

والترجمة نشاط مواكب لوجود الانسان فهي ، في المقام الأول ، عملية أداتها اللغة ، شفوية كانت أم مكتوبة ، وهي تنقل « رسالة » ما بين طرفين ، هما « الراسل » و « والمتلقى » . ومارس البشر هذا النشاط على مر العصور ، وبفضله تبادلوا فيما بينهم ، وتعرف بعضهم على البعض الآخر ، وأقاموا حوارا بين حضاراتهم وثقافاتهم . وشمل هذا النشاط العلوم والآداب بكافة أشكالها ، لكن ، الى عهد قريب ، لم يفكر فيه من يمارسونه الا نادرا . وشهد قرننا العشرون ، بصفة خاصة ، اتجاها الى « تنظير » عملية الترجمة ، وإرسائها على أسس وقواعد علمية قد تعين المترجم على القيام بمهمته . من ثم ، وجد ما يسمى « بنظرية الترجمة » ، ومناهج الترجمة ، الخ . . . بل أصبحت الترجمة مادة تدرس في المعاهد والجامعات ويتخذ منها الباحثون مادة لدراساتهم وأبحاثهم التي ينالون عنها الدرجات العلمية . وهكذا تحول « فن » الترجمة إلى « علم الترجمة » ، وطرحت الاسئلة حول علاقة هذا الأخير بالعلوم الأخرى عامة ، واللسانيات خاصة .

وشهد قرننا العشرون أيضا تقدما علميا وتكنولوجيا هائلا ، يضيف الى اللغة كل يوم مفردات ومصطلحات جديدة ، مما أدى الى تقسيم النصوص إلى مجموعتين كبيرتين : النصوص الأدبية ، والنصوص العلمية والفنية ، وإلى التفرقه ، على المستويين النظري والعلمي ، بين الترجمة الأدبية والترجمة العلمية .

● ● ●

تنعي « عالم الفكر » لقرائها الاستاذة الدكتورة سامية أسعد التي وافتها المنية قبل صدور هذا العدد .

نلاحظ ، أولا ، أن النص يتميز بسمات خاصة ،[١] نذكر من بينها :

(أ) الوظيفة التعبيرية ، كما يقول د . جاكبسون R. Jackebson : فالكاتب يقدم لنا رؤيته الخاصة للعالم ، وإدراكه الخاص للواقع الذي يريد أن يصوره أو يبعثه في كتاباته . فضلا عن أنه يتحدث بلسانه هو ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، ويعبر عن مشاعره هو ، وردود أفعاله وانفعالاته . هذا وتتوقف قوة العمل الأدبي الذي يقدمه ، كما تتوقف وحدته ، على تماسك انطباعاته الذاتية : ومن ثم ، يمكن أن نقول إن الوظيفة التعبيرية للغة تحتل المكان الأول في العمل الأدبي .

(ب) القدرة الايحائية : فالعمل الأدبي لا يعبر صراحة عن مضمون « الرسالة كله بل يوحي بجزء من معناه أو معانيه فقط . كما يحمل تتابع الأصوات والكلمات ، وإيقاع الجمل ، شحنة إيحائية يتحتم على المترجم نقلها ، لأنها جزء من « رسالة » النص . ولا نبالغ إذا قلنا إنها « رسالة » النص ذاته . وينسحب هذا بصفة خاصة على النص الشعري ، حيث يلعب الشكل دورا واضحا ، ويكمل الإيحاء بالمعنى كل من الأصوات ، والإيقاع والموسيقى .

(ج) إبراز قيمة الشكل : فلغة النص الأدبي ليست مجرد وسيلة لتوصيل مضمون ما ، فهي غاية في حد ذاتها والشكل في العمل الأدبي جزء لا يتجزأ من المضمون ، لأن الشعر والنثر الفني يهدفان إلى اثارة انفعال المتلقي أكثر مما يهدفان الى تعليمه : علاوة على أن الكاتب يستخدم اللغة استخداما خاصا ، وعلى أن أسلوبه ليس سوى انعكاس لشخصيته . فهو الذي يخلق الاستعارات ، ويبدع الصور الجديدة المبتكرة ، ويجمع بين الكلمات التي لا تستعمل بكثرة ، الخ . . . والكاتب يبرز قيمة الشكل لأنه يريد منا أن نرى صورة مختلفة للعالم . ونذكر في هذا السياق قول ر . فيفييه : « لا نناقض أنفسنا إذا قلنا إن نقل المترجم للشكل أصعب من صياغة القناع المبدع له . »[٢]

وتضاف الى هذه السمات الثلاث ثلاث سمات أخرى ثانوية :

(أ) تعدد المعاني في النص الأدبي فكلما كان العمل الأدبي غنيا تعددت معانيه وتفسيراته واختلف باختلاف قرائه ، على عكس النص العلمي أو الفني ، الذي لا يحتمل إلا معنى واحدا وتفسيرا واحدا ، لأن لكل كلمة فيه معنى محددا .

(ب) عدم ارتباط النص الأدبي بزمن معين : فالأعمال الأدبية الكبرى تتخطى حاجز الزمان والمكان . واذا كانت تترجم بصفة دورية أحيانا فمن أجل الحفاظ على معانيها بتجديد شكلها . ومن الناحية الثقافية ، تتبط الترجمة دائما بزمن وبيئة بعينها .

---

(١) نعتمد ، في تناولنا لهذه النقطة ، على كتاب : جان دليل
Jean Delisle
"L" analyse du discours comme methode de traduction, Editions de l'universitQe d'Ottawa, 1984, p. 21 et ss.
وعلى كتاب : جاك فلامون
Jacques Flamond
"Ecrire et traduire. Sur la voie de la creation," Ottawa, Canada, Editions du Vermillon, 1983, p. 115 et ss.

(٢) انظر :
"Problemes litteraires de la traduction," Louvain, Belgique, 1975 p. 61

(ج) نقل النص الأدبي لقيم عالمية ، شأنه في ذلك شأن أي عمل فني . وهذه الميزة هي التي تجعله يقاوم الزمن فنحن لا نقرأ الأعمال الأدبية المترجمة لأنها تشتمل على قيم جمالية فحسب ، وإنما نقرأها أيضا لأنها تعالج قيما عامة لا تبلى كالحب ، والموت ، والدين ، وشقاء الانسان وقلقه الخ . . . .

وهذه السمات الثانوية أقل أهمية من سابقاتها ، من وجهة نظـر الترجمـة وإذا اعتبرنا هذه الأخيرة عملية تعتمد على المادة اللغوية أساسا .

لقد أبرزنا السمات المميزة للنص الأدبي ، ويمكن أن نعتمد عليها في تعريفنا للترجمة الأدبية إلى جانب التفرقة بين النصوص الأدبية والنصوص العلمية والفنية ، أو النصوص « البرجماتية » ، على حد قول ج . دليل J. Delisle فكلما ابتعدنا عن الأدب ، واقتربنا من النصوص البرجماتية ، قـرب نصيـب الـذاتيـة ، وسعت الترجمة الى نقل المعلومات المفيدة . والمترجم الذي ينقل نصا أدبيا إلى لغة أخرى يسعى إلى هدف جمالي أساسا ، من خلال أشكال متجـددة للتعبير ، في حين لا يسعى مترجم النصوص البرجماتية إلا إلى توصيل رسالة بعينها ، بـأكبر قـدر ممكن من الأمانـة والفاعلية . هذا وتقاس درجة توصيل النص الأدبي بالتوافق بين شكله ومضمونه وردود فعل قرائه ، بينما نرى ، في النصوص البرجماتية ، أن الاعتبارات الجماليا تتراجع أمام الرغبة في مزيد من الوضوح ، والدقة في التعبير ، ومراعاة قواعد بعينها عند الصياغة .

ونادرا ما يضع الكاتبُ القارىء نصب عينيه ، عند صياغته للعمل الأدبي ـ فهو لا يتساءل عما إذا كان ذلك القارىء سيفهم هذه الكلمة أو يتذوق تلك الصورة مستقبلا ، وإنما يكتب فقط ، تاركا للقارىء والمترجم مهمة اكتشاف أعماله . ويختلف الأمر بالنسبة لمترجم النصوص البرجماتية الذي يكيف ما يريد قوله مع طبيعة الرسالـة التي يريـد توصيلها والذين سيتلقونها ، وذلك لأن النص البرجماتي تعليمي في المقام الأول . ولا يعني هذا أنه خال تماما من القيم الجمالية وجمال الأسلوب . وكل ما هنالك أن هذه الأخيرة لا تكفي لكي تجعل منه نصا أدبيا .

والتفرقة بين الترجمة الأدبية والترجمة البرجماتية تمكننا أيضا من تحديد موقف المترجم من كل منها فمترجم النص البرجماتي لا بد أن يكون موضوعيا ، ولا ينبغي أن تظهر شخصيته في ترجمته ، في حين يتسم موقف مترجم النص الأدبي بالذاتية ، وينبغي أن يترك بصماته الخاصة على النص ، شأنه في ذلك شأن الفنان المبدع تماماً . وعلى المترجم الأول أن يلتزم الدقة ، وأن ينقل النص الذي يترجمه بأكبر قدر ممكن من الأمانة ، مع مراعاة ترتيب عناصر الجملة بنفس الطريقة التي رتبت بها في النص الأصلي ، حتى لو تنافى ذلك مع جمال الأسلوب ومنطق اللغة التي يترجم إليها . وتجدر الاشارة هنا إلى مهمة المراجع في المنظمات الدولية ، على سبيل المثال التي تتمثل في توحيد لغة المترجين ، وطمس كل ما يمكننا من التعرف على شخصية المترجم . وغني عن البيان أن مثل هذا المطلب يقيد حرية المترجم أمام النص إلى حد كبير . فالدقة والأمانة شرطان أساسيان في ترجمة النصوص البرجماتية . يكفي أن نذكر الآثار التي قد تترتب على الترجمة الخاطئة لطريقة استعمال دواء ما ، أو تشغيل جهاز كهربائي . على عكس ذلك ، يتمتع مترجم النص الأدبي بقدر من الحرية أمام النص الذي يترجمه . وحتى إذا راعى الدقة في ترجمته ، باستطاعته « التصرف » في النص بطريقة ما ، وحذف شيء هنا ، وإضافة شيء هناك ، بل باستطاعته أيضا إعادة كتابة النص في صياغة جديدة ، بدون أن تترتب على موقفه هذا

أية آثار سلبية . فما الذي يمكن أن يحدث لو أن كلمة nuages الفرنسية ترجمت بكلمة غيوم بدلا من كلمة سحب ؟ لا شيء طبعا !! وحرية التصرف هذه هي التي مكنت المترجمين من الاقتباس ، والتعريب ، والتمصير ، وكلها عمليات قريبة من الترجمة بمعنى الكلمة . ونسوق هنا ، على سبيل المثال ، تعريب المنفلوطي لرواية الكاتب دي سان بيير de Saint-Pierrs « بول وفيرجيني » التي حول عنوانها إلى « الفضيلة » وترجمة حافظ ابراهيم لرواية فكتور . هيجو V. Hugo «البؤساء» وجدير بالذكر أن حافظ ابراهيم لم يكن يعرف الفرنسية ، وبالتالي كان لا يستطيع أن يقرأ الرواية في نصها الأصلي . فكانت أحداثها تروى له ، وكان يصوغها هو بطريقته الخاصة ، بعد احتفاظه بالأحداث فقط وتحرره تماما من النص الأصلي . ومن أبرز المترجمين الذين وقعوا ترجماتهم بإمضائهم ابراهيم ناجي ، مترجم ديوان بودلير Beaudelaire « زهور الشر » ، ود . طه حسين ، مترجم مسرحية راسين Racine « اندروماك » ، الخ . . . وإزاء التقدم العلمي الهائل الذي يثري اللغة كل يوم بمفردات ومصطلحات جديدة ، تزداد مهمة النصوص العلمية صعوبة ، بالقياس إلى مهمة مترجم النصوص الأدبية . ولنذكر بأن قضية ترجمة المصطلح إلى العربية مثلا ، أصبحت قضية ملحة تفرض نفسها فرضا ، وتتطلب حلا سريعا . فمترجم النصوص البرجماتية في حاجة إلى إن يكتسب يوميا كماً هائلا من المصطلحات الجديدة : مكوك الفضاء حرب الكواكب ، علم الحاسبات الالكترونية ، الخ . . . وإلى ايجاد مقابل لها في اللغة التي يترجم اليها ، وإلى خلقها أحيانا . والفنان يتحرك في مجال أضيق بكثير من مجال العلوم ، مهما كانت لغته ومهما كان خياله ، لأن تطوره أقل سرعة بكثير من تطور العلوم . ورغم كل هذا يحسد مترجم النصوص البرجماتية مترجم النصوص الأدبية لأنه لا يقابل أية صعوبة في مفردات اللغة ، في حين يحسد مترجم النصوص الأدبية مترجم النصوص البرجماتية لأنه لا يقابل الا صعوبات بمفردات اللغة .

وقبل أن نتحدث بالتفصيل عن النص الأدبي وترجمته ، نورد بعض الأفكار الخاصة بها ونبدأ بقولنا إن النص الأدبي يحمل شحنة جمالية تضاف إلى مضمونه ، كما أنه يكتب أحيانا بلغة معقدة يصعب على المترجم التعامل معها . وعادة ما يكتب النص الأدبي بلغة بعيدة عن مستوى اللغة العادي وأشكال الصياغة المألوفة ومن ثم ، تتطلب ترجمته كفاءة حقة وحسا أدبيا وفنيا . ومعايشة المترجم للأعمال الأدبية شكل من أشكال الانسجام الذي يمكنه من نقل الأصوات والكلمات ، والجمل ، والصور ، وباختصار ، كل ما في النص من عناصر جمالية ، بأكبر قدر ممكن من الأمانة . والانسجام بين صاحب العمل الأدبي ومترجمه أمر لا بد منه . وإذا كان الكاتب حياً ، يفضل أن يقابله المترجم ، وأن يعملا معا ، بطريقة ما . ويقول م . كوانتروه M.A.Cointreau في هذا الصدد إن « الترجمة الأدبية عملية تعاون عاطفي » ولا يكفي أن يكون المترجم مترجما ممتازا لكي يوفق في نقله للأعمال الأدبية إلى لغة أخرى ، لأنه في حاجة إلى شيء آخر ، هو موهبة الفنان المبدع ذاته . ويرى البعض ، في هذا الشأن ، أن الترجمة فن أصعب من الكتابة ذاتها ، وأن الترجمة الأدبية إبداع حقيقي ، تعجز الآلة ، مهما كانت ، عن أن تحل محله . فمترجم النص الأدبي في حاجة إلى معرفة اللغة التي يترجم إليها معرفة عميقة ، وفي حاجة أيضا إلى خيال خصب يمكنه من تصور النتائج التي يستطيع أن يستخلصها من تلك اللغة . والأبداع يعني إلى حد كبير القدرة على التخيل ، بل وعلى الحلم . ويقول ا . اتكند E.Etkind إن « الترجمة الأدبية » « إبداع من الدرجة الثانية » ، لأن المبدع الأول هو الشاعر ، أو الكاتب الروائي أو الكاتب المسرحي . وإنصافا لمترجم النص الأدبي ، نقول إنه يجب أن يحدد اللون الأدبي الذي يتخصص فيه ، بقدر

الامكان . فترجمة الشعر تختلف عن ترجمة الرواية . أما ترجمة النص المسرحي فتمثل مجالا قائما بذاته . قال أحد المترجمين في هذة الصدد إنه يكتب الحوار المسرحي ، ثم يقرأه بصوت عال لكي يصل إلى نوع من الايقاع يساعد الممثل على النطق بكلمات دوره . ومترجم النص المسرحي فنان أيضا ، بل كاتب مسرحي بطريقة ما : « ومما لا شك فيه أن المترجم - المقتبس يتوحد مع الشخصيات لدرجة أن نصه يصبح صورة من النّص الأصلي ، كتبت بلغة مختلفة . وهكذا ، يصبح نصه هذا تفسيرا جديدا لا يخون النص الأصلي ، ويحمل بصمات المترجم الخاصة ، بصمات إحساسه وموهبته . »[٣]

• • •

ولنسأل الآن : ما هي الترجمة الأدبية ؟ إذا رجعنا إلى المعجم الفرنسي Le Robert وجدنا تعريفا للترجمة عامة ، يقول إنها « نقل ما يقال بلغة ما إلى لغة أخرى ، مع الميل إلى معادلة معنى هذا القول وذلك » . ويقول نفس المعجم إن المعادلة تعني « ماله نفس القيمة أو نفس الوظيفة » . كذلك ترى أغلب المعاجم ، كما يرى أغلب القراء ، أن ترجمة النص الأدبي يجب أن تبدو كصورة أمينة للنص الأصلي ، أي أن تكون نصا يشبهه بقدر الإمكان . وعندما يقول القارىء إنه يقرأ نصا مترجما ولا يشعر أنه مترجم يعبر عن هذا المطلب أصدق وأبلغ تعبير . فهو بقوله هذا يعبر عن رغبته في أن تكون الترجمة صورة يتوهم أمامها أنه أمام النص الأصلي ، لا ترجمته ، وعن رغبته في ألا تشوه الترجمة صورة الثقافة التي يعكسها النص .

وتطرح ترجمة النصوص الأدبية عددا من الموضوعات التي لا تنفصل عنها ، والتي نذكر من بينها أولا ، علاقة مؤلف النص بمترجمه . ولن نعرّف المترجم هنا ، ونكتفي بما تقوله سيلين زنس Zins « يقف المترجم بين ضفتين . وتتمثل مهمتـــه في نقل النص كاملا من ضفة إلى أخرى فهو يمسك بكائن حي على إحدى الضفتين ، وعليه أن يقوده حيا ، لا عاجزا أو مبتورا ، إلى الضفة الأخرى . كما أنه معرض لإغراء القارىء له فالقارىء لا يطلب منه أن يقدم له شيئا مشابها للنص الأصلي فحسب بل يطلب منه أن يكون هذا الشيء مقروءاً أيضا » .[٤] هكذا « يمثل » - بـالمعنى الحرفي لهذه الكلمة المترجم النص الذي تخيله المؤلف بل يعتبـر الممثل الوحيد للنص ، في نظر من لا يستطيع قراءة النص الأصلي . ومن يقرأ النص المترجم مضطر أن يصدق المترجم وما يقوله ، أو بعبارة أدق ، ما يكتبه ومع ذلك ، يغفل الناشر أحيانا ذكر إسم المترجم على الغلاف ، كما حدث للشاعر الفرنسي بودلير عندما ترجم « قصص » ادجار بو E.Poe إلى الفرنسية .

ويرى البعض أن المترجم الجديد بهذا الاسم يضع أمام عينيه هدفا واحدا : أن يكون قردا ، على حد قول م كوانترو ، أي يحاكي المؤلف ، ويتقمص شخصيته ، ويكون مرآة يرى فيها المؤلف نفسه . ويرى البعض الآخر أن التفرقة بين الكاتب المبدع والمترجم أمر مسلم به ، وأنها أصبحت اليوم من القوة ، ايديولوجيا ، بحيث يتعذر تصحيح هذا الخطأ إذا اعتبرناه خطأ ولنلاحظ أيضا أن هناك فرقاً بين الفنان المبدع والناقد ، والفنان المبدع والقارىء ، وأن هذا

---

(٣) جاك فلامون ، "Ecrire et traduire. sur la voic de la Creation" ص ١٢٣

(٤) Actes des Premieres assies de la traduction litteraire" Arles, 1984, p. 54

الفرق يرتبط بتقديس الأدب . ويتمثل دور المترجم في خلق نص أدبي انطلاقا من نص أدبي آخر ، وهو مسئول أمام النص الأصلي وأمام مؤلفه ، حتى لو كان ميتا ، نظرا لأن النص يمثل المؤلف . والمترجم مؤلف أيضا ، مؤلف له صوت خاص به . لذا ، يرى البعض أنه من الأفضل أن يكون للمؤلف الواحد مترجم واحد ، يتكلم دائما بنفس الصوت ، بينما يرى البعض الآخر أن المترجم يجب أن يكون « كالحرباء » وأن يتلون كلما تغير لون النص الذي يترجمه . قالت ا . و . منكوفسكي A.W.Minkowski . في ندوة عن الترجمة الأدبية : « قرأت مؤخرا مختارات من القصص القصيرة العربية مترجمة الى الانجليزية كانت الترجمة جيدة ، وبالغة الدقة ، كما كانت اللغة الانجليزية التي كتب بها النص سليمة سلسة . لكن ، كان يعيب هذه المختارات شيء واحد ، خطأ في نظري ، هو قيام مترجم واحد بترجمة قصص قصيرة لخمسة عشر مؤلفا ، مما يولد في القارىء إحساسا بأن القصص الخمس عشرة لكاتب واحد . قد يقال في هذا الصدد إن المترجم الجيد يستطيع أن ينوع لغته ، لكني لست متأكدة من ذلك ، بل لست متأكدة من أن هذا شيء مطلوب على أية حال ، يكمن هنا خطر ما ، ويستحسن أن نكون على وعي به ، فيما أرى » .[٥]

والترجمة العادية عملية تشبه القراءة . ونلاحظ أن أفضل المترجمين كانوا كتابا أدخلوا ترجماتهم في أعمالهم ، وبالتالي ، أزالوا بلغتهم فرقا كان يبدو طبيعيا لأول وهلة ، ونشأت تفرقة تتسم بالتناقض ، مفادها أن المترجم الذي يترجم فقط ليس مترجما ، وإنما « مقدم » للنص ، على حد قول هـ . ميشونيك H.Meschonnic . الكاتب وحده يعتبر مترجما . وإذا كانت الترجمة نصا أدبيا وكتابة نتجت عن عمليه القراءة ، أصبحت مغامرة شخصية ، شأنها في ذلك شأن العمل الأدبي الأصلي . ويقول هـ ـ ميشونيك في هذا الصدد : « لا ينبغي أن نتوهم أن الكتاب ـ المترجمين قلة بالنسبة لمجموعة المترجمين أو أن الترجمات ـ الابداعية نادرة بين النصوص المترجمة »[٦] . وسواء أكان مترجم النص الأدبي مبدعا أو لا ، يلعب دور « الكشاف » بالنسبة للمؤلف . تقول س . زنس إن « المترجم يعكس للمؤلف أشياء لم يرها لأن الترجمة تتطلب الرجوع إلى « المشهد الأصلي » (بلغة التحليل النفسي) . . . لذا قد يخضع المؤلف لعملية تفسير عندما تترجم أعماله . فجأة ، يظهر شيء آخر : اللغة الأخرى التي تحدد بالضبط المسافة اللازمة لابراز شيء لم يره المؤلف من قبل[٧] وذلك المشهد الأصلي الذي يجب أن يرجع اليه المترجم مشهد محرم ، من حيث المبدأ ومع ذلك ـ عليه أن يرجع إليه لكي يقوم بعمله . وإذا لم يفعل ذلك ، لا نستطيع أن نقول إنه يترجم ، إذ لا معرفة له بالطريقة التي يكتب بها المؤلف ، والأسباب التي تدفعه إلى الكتابة وإلا عجز عن الترجمة ، أو قدم ترجمة سيئة . ويعني هذا أن على المترجم أن يتشبع بكتابة المؤلف ، وأن يجعل أسلوب هذا الأخير ينفذ إليه .

وتتطلب الترجمة معرفة اللغة ، لكن ممارستها في مجال الأدب تجعل من المترجم وسيطا Medium دليل ذلك ، على سبيل المثال ، أن الكاتبة الروائية الفرنسية ناتالي ساروت Sarraute قالت ، عندما سئلت عن رأيها في ترجمة أعمالها « إنها

---

(٥) Actes assises des Deuxiemes de la traduction litteraire, Arles, 1985, P. 70

(٦) Pour la poetique 11, Gallimard, 1973, p. 354

(٧) Actes de premieres assise de la traduction litteraire," Arles, 1984, p. 57

عمل مختلف ، له بعد آخر . . . وتشكل من مادة مختلفة بما فيها من محاسن ومساوىء . . . وحياة خاصة بها . . . إن النص الذي كتبته يتراجع أمام ترجمته . »[٨] وقد يدخل المؤلف بعض التغييرات على النص الأصلي بعد قراءته مترجما ، وهذا بالفعل ما فعله ص . بيكيت عدة مرات . وقالت ن . ساروت أيضا ، ردا على سؤال عن مقاومة النصوص الأدبية المترجمة للزمن : « أعتقد أن الترجمة عملية صعبة . . . . لقد حاولت ترجمة تشيكوف ، ولم أوفق . . . والترجمة لا تبلى إذا نقلت الاحساس الذي يولد النص الأصلي . . . إذا التصقت به . . . عندئذ تحيا كالنص الأصلي تماما ، فيما أرى . . . بل أكثر منه . . . وإذا عجزت الترجمة عن نقل الحياة والتعبير عنها . . . صارت بالية . . . »[٩]

والحديث عن العلاقة بين المؤلف والمترجم يقودنا إلى الحديث عن الترجمة كعملية إبداعية . يرى البعض بالفعل أن الترجمة عمل إبداعي ، لأن الكاتب لا ينتج نصه عادة دفعة واحدة ، وإنما يعيد صياغته مرات ومرات . لا فرق إذن بين الكتابة والترجمة . فكلاهما عمل إبداعي ، في حين يرى البعض الآخر أن عملية الترجمة تحتاج إلى قدر أقل من الخيال ، وأنها ، « إبداع من الدرجة الثانية » كما سبق أن قلنا بل وأنكروا تمكن المترجم من اللغة ، وقد يفوق تمكن المؤلف منها أحيانا . ويطرح هنا سؤال هام : إذا كان المؤلف لا يتقن الكتابة بلغته الخاصة ، هل ينقل المترجم النص الأصلي كما هو أم يحق له أن يدخل عليه بعض التحسينات ؟ ونرد بقولنا إن المترجم يتعامل ، من حيث المبدأ ، مع كتاب متمكنين من اللغة ومن فن الكتابة لكن ، قد توجد ، حتى عند الكتاب الجيدين ، أجزاء أضعف من غيرها . ولا شك أن المترجم في هذه الحالة يجد نفسه في حيرة من أمره ، لأنه يخشى دائما أن تنسب اليه رداءة الأسلوب . وأيا ما كان الأمر ، تعتبر الترجمة عملا إبداعيا بطريقة أو بأخرى ، لا سيما إذا كان المترجم كاتبا أيضا . ولعل هذا ما جعل كاتبة ومترجمة من كيبيك تقول ، عندما طلب منها تعريف الترجمة الأدبية : « أتمنى أن يكون مترجم النص الأدبي كاتبا ، أو أن تكون له ، على الأقل ، رؤية الكاتب وإدراكه ، وأن يحل بطريقة ما محل الكاتب الذي يترجم ، لا كلماته فحسب ، وانما إحساسه وردود فعله أيضا . وقد يكون المترجم مترجما ممتازا ، لكنه أبعد ما يكون عن ترجمة الأدب ترجمة جيدة . . . لأن الأمر ، في هذه الحالة ، لا يتعلق بالالتصاق بالنص ، وإنما بالالتصاق بفكر الكاتب . »[١٠]

وبعكس النص الأصلي ، لا تعتبر الترجمة إبداعا نهائيا ، مهما كانت قيمتها . ومما لا شك فيه أن ترجمة أي عمل أدبي قد تبلى ، وأن النص الأدبي الواحد قد يترجم مرات ومرات . كما يمكن أن نقول إن العمل الأدبي الأصلي يحمل في طياته مشروع كل ترجماته المستقبلة ، إذ تعتبر ترجمته « قراءة » له ، ومن ثم ، تختلف باختلاف قرائه . وتلك هي القاعدة ، من الناحية النظرية على الأقل . لكن الترجمة الإبداعية حقا ، ترجمة الكتاب الخلاقة ، تعطي للنص صورة ثابتة يصعب التفوق عليها ، وتبلغ بالنص المترجم مرتبة تجعله يبدو أجمل من النص الأصلي . ولا تنتج مثل هذه الحالة الاستثنائية إلا عن التحام وانسجام تام بين الكاتب والمترجم .

(٨) المرجع السابق ، ص ١٣١

(٩) المرجع السابق ، ص ١٣٠

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٣٤

وتطرح الترجمة الأدبية أيضا سؤالا حول إمكانية الترجمة عن طريق نص وسيط ، كأن يترجم نص ياباني ، مثلا إلى الفرنسية عن طريق ترجمة إنجليزية لذلك النص . وإذا كان البعض يرى أن مثل هذا النوع مشروع ، فنحن نرى ، مع كلير كيرون C.Cayron أن « فكرة الترجمة عن طريق نص وسيط تتنافى تماما مع الأدب ، بل تعتبر إنكاراً للأدب ونفيا له . »[١١] فمثل هذه الترجمة قد تؤدي إلى ترجمة المعنى ، لكنها لا تترجم النص .

وفي مجال الترجمة الأدبية ، لا يعتبر السياق اللغوي إلا مادة خاماً لعملية الترجمة ، لأن أي نص أدبي يشتمل على سياق آخر ، أكثر تعقيدا ، ونقصد به العلاقة بين ثقافتين ، وطريقتين مختلفتين في التفكير والإحساس والتعبير . على سبيل المثال ، تطرح عبارة بسيطة كعبارة « سي السيد » قضية هامة عن نقل السياق العام الذى يعتبرالسياق اللغوي جزءا منه . فإذا ترجمت كلمة « سي » إلى الفرنسية بكلمة Monsieur (مسيو) ، فقدت معناها ، ونقلت سياق الرواية إلى سياق اجتماعي مختلف ، وجعلت من شخصية الزوج المسيطر مجرد « خواجه » يقال له « مسيو » ، في حين تدل كلمة « سي » في رواية نجيب محفوظ على خضوع الزوجة خضوعا تاما لزوجها ، في مجتمع شرقي معين . ولعل أنسب حل يمكن اختياره في هذه الحالة ، وحالات أخرى مماثلة ، هو كتابة عبارة « سي السيد » بالحروف اللاتينية في النص المترجم ، وهامش يشار فيه إلى ما تحمله هذه العبارة من معان في السياق الاجتماعي المصري ، وإن كان المترجمون يرفضون أحيانا إضافة أية هوامش تفسيرية الى ترجماتهم ، خصوصا في ألوان معينة من الأدب . ونحن نرى أن مثل هذه الهوامش تصبح ضرورية إذا كان النص الأصلي ينتمي إلى ثقافة ضيقة الانتشار . ولنذكر مثالا آخر ، ترد كلمة Merde الفرنسية في كل صفحة تقريبا ، في مسرحية الفريد جاري A.Jarry « اوبو ـ ملكا » . ولا توجد في اللغة العربية كلمة يعادل معناها « المجازي » المعنى الذي تتخذه هذه الكلمة في مواقف معينة ، وبالتالي ، تصبح ترجمتها أمرا صعبا . ولقد اختار د . حمادة ابراهيم كلمة « نيلة » لترجمة هذه الكلمة ، في ترجمته العربية للمسرحية سالفة الذكر . وحتى إذا كان قد وفق في اختياره هذا ، فإن « نيلة » لا تعبر بالضبط عن معنى الكلمة الفرنسية .

وعندما يفكر مترجم النص الأدبي فيما يقوم به من عمل ، من الناحية النظرية ، يفكر في أغلب الأحيان في كيفية الترجمة . ونظرا للأهمية البالغة التي اتخذها علم اللسانيات في القرن العشرين ، نراه يتجه في تفكيره هذا إلى ذلك العلم ، لا سيما أن اللغة مادة أساسية في الأعمال الأدبية . ونتساءل بالتالي عما إذا كان المترجم في حاجة إلى اللسانيات لكي يقوم بعمله . ونجيب بقولنا : من الواضح أنه لا يحتاج إليه ، ما دام المترجمون قد قاموا بعملهم ، إلى عهد قريب ، بدون أن يتعرضوا لقضايا اللغة . ورغم أن اللسانيات تبحث الطريقة التي يعمل بها المترجمون ، نشعر أحيانا أن خطابيهما لا يلتقيان في أي نقطة فالمترجم لا يترجم الكلمات بكلمات أخرى أو الابنية اللغوية إلى أبنية لغوية أخرى فقط ، كما قد يتصور علماء اللسانيات . وإذا نظرنا إلى الطريقة التي يترجم بها الناس ، أدركنا أنهم يتبعون قواعد بعينها ، حتى إذا كانوا لا يعون ذلك . فاللغة ، أيا كانت ، تتضمن ثلاثة مستويات على الأقل : قواعد النحو والصرف ، والخطاب الخاص أو الطريقة الخاصة التي ينتظم بها الخطاب في النص الأدبي ـ وعادة ما يتوقف مترجم النص

(١١) المرجع السابق ، ص ١٢٠

الأدبي عند هذا المستوى ـ ومستوى ثالث لا يقل أهمية عن هذين المستويين ، يمكن أن نسميه « الانتظام الجماعي للخطاب » . وغني عن البيان أن النص ينتظم بطريقتين مختلفتين في اللغة التي يكتب بها واللغة التي يترجم إليها . وحتى إذا كان المترجم لا يحتاج إلى عالم اللسانيات فمن مصلحته أن يألف مفاهيم علم اللسانيات لكي يوضح لنفسه ما يقوم به من عمل ويحاول تنظيره . ولنلاحظ أن مستوى المترجم لا يرتبط بدراسته لذلك العلم من عدمه . تقول م . ياجيللو M.Yaguello في هذا الشأن : « أرى أن النشاط الترجمي قد يهم عالم اللسانيات ، فهو الذي يستطيع في الواقع ، استخلاص شيء من ظاهرة الترجمة ، إما من زاوية اللسانيات الاجتماعية ، . . . أو على المستوى الفردي »[١٢] وجدير بالذكر أن الترجمة هي المجال الذي تلتقي فيه اللسانيات بالقضايا التي تهمها .

وطرحت علاقة الترجمة باللسانيات عندما حاول البعض وضع نظرية أو منهج للترجمة ونذكر ، من بين هؤلاء الباحثين ، هـ ميشونيك ، و ج د . لدميرال J.R.Ladmiral و ـ ج . مونان G.Mounin ، و ـ ا . نيدا E.Nida ، مترجم التوراة ، الخ . . . . ورغم أن نظرية نيدا لفتت الأنظار ، فلقد أبدى فيها هـ . ميشونيك رأيا له وجاهته . يقول ميشونيك إن إسهام نيدا في نظرية الترجمة وممارستها يعد جهدا من أهم الجهود التي بذلت في السنوات الأخيرة . فلقد طرح مفهوما جديدا للترجمة طبق فيه التكنيك التحليلي المتبع في اللسانيات التحويلية والسيمانطيقا البنيوية . ومن الواضح أنه يريد إرساء قواعد علم الترجمة ، وإن كان يقول ، منذ البداية ، إن الترجمة الجيدة فن دائما . وهو يتخذ من الشعر موقفين متناقضين ومتزامنين : الأول يقال إن ترجمة الشعر شيء مستحيل ، يقال أحيانا إن ترجمة الشعر يجب أن تشبه الشعر ، لكن هذا شيء صعب المنال . الثاني كثيرا يوجد خلط بين الأدب وما عداه نظرا لعدم تبين خواص الأدب بين الممارسات اللغوية الأخرى . وهذا هو الموقف البرجماتي السائد ولولاه ، لما وجد شيء اسمه الترجمة . يقول ميشونيك في هذا الصدد : « لكي نرسي قواعد نظرية ترجمة النصوص الأدبية وتطبيقاتها ، يجب أن نتناول بالنقد المسلمات التي أعدها نيدا وكذلك تكنيكه ولا يعني هذا العودة إلى الدفاع عن فن الترجمة . . . فالمقصود هو أن نبين أن التعارض الأساسي بين الشكل والجواب عند نيدا غير عملي في الأدب وأن نيدا لم يتنبه الى خواص الأدب وقضايا ترجمته وأن نظريته ليست نظرية علمية »[١٣] ، حيث انها تستخدم أدوات حديثة للحديث عن أقدم الايديولوجيات الخاصة بالترجمة . بالاضافة إلى ذلك ، يرفض ميشونيك اعتبار نظرية الترجمة نوعا من اللسانيات التطبيقية ، لأنها مجال جديد في نظرية الأدب وممارسته وهي تسهم بلا شك في تجانس الدال والمدلول الذي تتسم به الكتابة كممارسة اجتماعية .

يمكن أن نقول ، بصفة إجمالية ، إن انواع الترجمة ثلاثة ، حتى إذا كان المترجم لا يختار نوعا منها عن وعي :

١ ـ ترجمة تلبس ثوب اللغة التي يترجم إليها النص .

٢ ـ وترجمة تحاول أن تنقل شيئا من خواص النص الأصلي ، وتهتم بأسلوب الكاتب ، أولا وقبل كل شيء .

---

(١٢) Actes des deuxiemes assieses de la traduction litteraire" Arles, 1985, p. 48

(١٣) "Pour la poetiqueII," Gallimard, 1973, p. 329

٣ ـ وترجمة تنتمي إلى تيار ظهر مؤخرا ، تيار الحرفية الذي ينقل النص الأصلي حرفيا ، وينقل بناءه . من نحو وصرف كما هو . والنوع الأول أقدم أنواع الترجمة . وكثيرا ما انتقدت الترجمات الأدبية القديمة لأنها تحررت من النص الأصلي ، وحاولت إخضاع النص المترجم لقواعد الكتابة السائدة في عصرها . بعبارة أخرى اتهمت هذه الترجمات بعدم نقلها النص الأصلي بأمانة . ولنعترف على الأقل بأن هذه الترجمات كانت تخاطب أناسا يتقنون فن الكتابة . ومع زيادة التبادل الثقافي ، والتأكيد على الكتابة أكثر من التأكيد على الأسلوب ، اتجهت الترجمة في السنوات الأخيرة إلى مزيد من الأمانة ، وزاد اهتمامها باللغة ونوايا المؤلف . وتجدر الإشارة هنا إلى تأرجح الترجمة بين قطبين : الإخلاص للنص ، ومتطلبات اللغة التي يترجم إليها النص ، من آلاف السنين . ومترجم النص الأدبي يحتاج بصفة خاصة إلى شيء هام هو القدرة على تحليل النص الأدبي ، أو « الادراك الأدبي للنص » ، على حد قول س . زنس ، التي ترى ضرورة استيفاء مترجم النص الأدبي لأربعة شروط ، هي :

١ ـ معرفة اللغة الأجنبية .
٢ ـ معرفة اللغة التي يترجم اليها النص .
٣ ـ والقدرة على التحليل والإدراك الأدبي .
٤ ـ ورؤية النص من الداخل .

واستيفاء المترجم للشرط الأول أمر ضروري ، لكنه لا يكفي لكي يكون مترجما . والشرط الثاني يمثل إحدى دعامتين تقوم عليهما الترجمة . ومن المؤسف أن تكون معرفة المترجم للغة التي يترجم إليها ، وعادة ما تكون لغته الأم ، نقطة الضعف في ترجمته ، في كثير من الأحيان . فالترجمة تفترض ضمنا معرفة المترجم اللغة التي يترجم إليها معرفة تامة . لماذا ؟ لأنها ، بكل بساطة ، الآلة التي سيعزف عليها مقطوعته الموسيقية ! على سبيل المثال كيف يدرس المترجم أسلوب كاتب ما ، ومخالفته لقواعد اللغة ، إذا كان لا يفرق بين النحو والصرف العاديين ورغبة الكاتب المتعمدة في مخالفة قواعدهما ؟ وتمكن المترجم من لغته عامل هام لان ترجمته بمثابة « رهان » على اللغة التي يترجم إليها . فعملية الترجمة تتسم بالخطورة والمخاطرة . وعندما يقرر المترجم ترجمة عمل ما ، يراهن على قدرة لغته على استيعاب شكل أجنبي ، غريب عنها ، وخلقه من جديد بأدواتها الخاصة . ويستعين في هذا الشأن بذاكرة هذه اللغة وتاريخها ، وقدرته هو على الابداع . والإدراك الأدبي هو الدعامة الثانية لعملية الترجمة . وهو مرتبط بالشرطين الأول والثاني ، ويعتبر نقطة تتضح عندها إحدى المعطيات الأخلاقية الأساسية ، ألا وهي تحيز المترجم للكاتب الذي يترجم عمله ولنص ذلك العمل ، وتحيزه ايضا لما يريد الكاتب أن يوصله للقاريء والمتلقى عامة ، وللوسائل التي استخدمت في هذا الصدد . على المترجم أن يتبين أولا نوعية اللغة التي استخدمها الكاتب : قديمة أو حديثة ، عامية أو فصحى ، مألوفة أم غريبة ، الخ . . . ، مما يدل على أن معرفة اللغة الأجنبية وحدها لا تكفي ، كما قلنا . وعلى المترجم أن يبادر بالدخول في المجال الأدبي ، مجال الكتابة . ويأتي بعد ذلك « الأسلوب » ، اي انتظام اللغة وفقا لقواعد معينة وإيقاع معين . فالكتابة إيقاع . لكن ، كثيرا ما ينسى المترجمون ذلك ، وينسون أيضا أهمية الأصوات ، خاصة في النصوص القديمة المكتوبة شعرا . ولنذكر بأن الكلمة تتكون دائما من صوت ومعنى وبأن موقع الكاتب يتحدد دائما بالنسبة للغته الخاصة ومجموعة

الكتاب والأدباء التي تمثل ثقافته . ومن ثم يتحتم على المترجم وضعه في المجال الخاص به . ، تقول س . زنس : « أرى أن المبدأ الأخلاقي الوحيد الذي يمكن تطبيقه عند نقل العمل الأدبي يتمثل في فهم النص وخواصه ، أي المكان الذي يشغله في تاريخه الثقافي .(١٤) ولذلك ، ترفض الترجمة « الحرفية » ، التي تنقل أبنية اللغة الأجنبية ، وتعتبرها ترجمة لغوية لا ترجمة أدبية . والشرط الرابع لأي رؤية للنص من الداخل ، أصعب شيء يمكن تحديده في عملية الترجمة . لكنه أيضاً النقطة التي يتقرر عندها إبداع النص كنص ، ويتضح عندها أن الترجمة فن .

وفي نهاية المطاف ، تجدر الإشارة إلى حيرة المترجم بين الترجمة الحرفية والترجمة الأدبية فكثيرا ما يتساءل عن الموقف الذي يجب أن يتخذه أمام هذا النص أو ذاك ؛ وكثيرا ما يتخذ موقفا وسطا بين هذين النوعين من الترجمة . قد يستفيد المترجم المنحاز للترجمة الأدبية من الملاحظات التي يبديها المنحازون للترجمة الحرفية ـ لأن ممارستهم أقرب إلى مفاهيم اللسانيات ـ ، بشأن هذه الترجمة أو تلك . والعكس أيضا صحيح . فالذين يقتربون من اللسانيات وما يسمى بالحرفية قد يستفيدون أيضا من حديث مترجمي النصوص الأدبية عن الصعوبات والامكانات التي اكتشفوها أثناء الترجمة . وأبدى هـ ـ ميشونيك رأياً خاصاً في هذا الموضوع : عندما يجري الحديث عن « الحرفية » ، لا أسعى إلى معرفة ما إذا كان المقصود هو نقل النص حرفاً حرفاً ، أو كلمة كلمة ، لأن « الحرف » ـ بالفرنسية lettre في حد ذاته استعارة والحرفية في رأيي ليست مفهوما فعالا لأن موقعها النقطة التي يتعارض عندها الشكل والمعنى ، والدال والمدلول ، كما أنها لا تساعد الأدب على القيام بوظيفته . وأعتقد أن ما يساعد الأدب والترجمة على القيام بوظيفتها هو بالأحرى الميل إلى علاقة التماثل ، التي تتمثل في « النقل » و « العلاقة » .(١٥) وقد يكون النقل نقلا الى اللغة المترجم منها أو اللغة المترجم إليها على حد سواء ، لكن كلًا منهما يتعارض جذريا مع الآخر ، لأن النقل إلى اللغة المترجم منها يتمثل فيما يسمى « النقل » طبق الأصل calque ، بينما يتمثل النقل إلى اللغة المترجم إليها في الجملة الشهيرة : لا ينبغي أن يشعر المتلقى أنه أمام نص مترجم . وفيما يتعلق بالنقل في الاتجاهين ، يمكن النظر إلى الترجمة كعلاقة جديدة يتميز بها عصرنا ، وتقبل المقارنة بتطور المسرح . فلقد أراد المسرح إلغاء الاصطلاح في فترة معينة من تاريخه ، ثم جاء المسرحيون الذين أرادوا أن يبينوا أن المسرح اصطلاح . وفيما يتعلق بالترجمة ، علينا أن نبين أنها علاقة ، وأنها تطرح مشكلة ثقافية تتجاوز حدودها بكثير ، ألا وهي المفهوم الثقافي لعلاقات التماثل والاختلاف . ويشير ميشونيك أيضا إلى الخلط بين الكلمتين الفرنسيتين litteralite ، أي الحرفية ، و litterarite ، أي الأدبية ، الذي يعتبر كارثة بالنسبة للترجمة ومفاهيمها . فالحرفية تعني الرجوع إلى « الحرف » ، أي الكلمة ، أما الأدبية ، فتعني خواص الأدب ذاته ، ولا علاقة لها بتعارض روح النص مع كلماته ، وإن كانت السبيل الوحيد إلى محاولة التوفيق بينهما ، لا إلى إزالة ذلك التناقض بطبيعة الحال .

● ● ●

يتمثل النص الأدبي أساسا في الرواية ، والمسرحية ، والقصيدة . وتتطلب ترجمة كل واحد منها منهجاً خاصا ، ووسائل خاصة ، وتقابل أيضا مشاكل معينة . لذلك ، يمكن الحديث عن الترجمة الأدبية عامة ، كما يمكن الحديث عن ترجمة هذا اللون الأدبي أو ذاك .

(١٤) "Actes des deuxiemes assises de la traduction litteraire," Arles, 1985, p. 51

(١٥) المرجع السابق ، ص ٥٥

ولنتحدث ، أولا ، عن ترجمة النص المسرحي ، ولنذكر بأن أية مسرحية تتكون من عنصرين متكاملين : النص والعرض . يستخدم النص علامة واحدة ، هي الكلمة المكتوبة ، ويمكن أن تصل الرسالة التي يتضمنها إلى المتلقى عن طريق القراءة الصامتة بصوت عال ، لكن أثر كل منهما يختلف عن أثر الأخرى ، بطبيعة الحال . أما العرض فيستخدم كثيرا من العلاقات السمعية والبصرية أساسا ، والكلمة واحدة منها . ومن البدهي أن تحاور الشخصيات على خشبة المسرح ، أثناء العرض ، يكتسب بعدا جديدا بالقياس إلى النص المكتوب ، نظرا لتدخل عنصر « الصوت » في الكلمة المنطوقة ونطق الممثل لها بطريقة معينة . لذلك يبادر المترجم بطرح سؤال : عندما يعتزم نقل نص مسرحي إلى لغة أخرى : هل ستخصص ترجمته للقراءة أو للعرض المسرحي ؟ ويرتبط بهذا السؤال سؤال آخر : وإذا كانت المسرحية المترجمة ستعرض على المسرح ، فما هو الجمهور الذي ستعرض أمامه ، وحتى إذا لم يلق المترجم ردا على هذين السؤالين ، لا بد أن يأخذ العرض بعين الاعتبار ، لا بد أن يحسب حساب عملية التواصل بين المؤلف والمخرج والشخصية ، والممثل ، والمتفرج . وبالتالي يمكن أن نقول إن عليه أن يترجم الحوار الذي يدور بين الشخصيات بصوت عال ، لكي يتبين الأصوات ، وإيقاع الجمل واللهجة ، والنبرة ، الخ . . . ويقول موريس جرافييه M.Gravier في هذا الصدد : « يقع نقل الدراما من لغة إلى أخرى (وأحيانا من سياق حضاري إلى سياق حضاري آخر مختلف كل الاختلاف) في منتصف الطريق بين الترجمة بمعنى الكلمة والترجمة الفورية في المؤتمرات . »[١٦] وبما أن النص المترجم نص منطوق ، من حيث المبدأ يجب أن يستخدم المترجم لغة شفوية ،ويصوغ الجمل بحيث يستطيع الممثل أن ينطق بها ويوصلها إلى المتفرج . وكتابة هذه اللغة الشفوية ، وبناء الحوار ، بل والعمل مع المؤلف والمخرج أمور مطلوبة بقدر الامكان . فالممثل لا يمشي في الشارع بنفس الطريقة التي يتنقل بها على خشبة المسرح . كذلك لا يمكن أن تختلط لغة المسرح ، مهما كانت مألوفة ، بلغة الحياة اليومية . وعلى المترجم أن يتذكر أيضا أن المتفرج يسمع النص مرة واحدة لا تكرر وأن عليه أن يفهمه في التو واللحظة .

وتضاف الى كل هذا قضية مفردات اللغة وتراكيبها . على سبيل المثال ، خضعت هذه التراكيب في المسرح الفرنسي الحديث لعملية تغيير شامل شملت التلاعب بالألفاظ ، بل وكتابة المفردات ذاتها . ويمكن أن نذكر ، في هذا الصدد مسرحيات اوجين يونسكو E.Ionesco وخطاب لوكي في مسرحية ص . بيكيت Beckett في انتظار جود وتوزيع جمل الحوار بين الشخصيات في مسرحية م . فينافير M.Vinaver « طلب الوظيفة » . في مسرحية ا . يو « الجوع والعطش » . يحدث للبطل ، في لحظة ما ، شبه انفصام يعبر عنه انتشار المادة وتحلل الكلمات وفقدان الذاكرة . عندئذ ، يحاول جاهدا بعث ذكرى المرأة التي حلم بها وأحبها ، ويخلط بين التواريخ وفصول السنة . وفي الفصل الثالث ، يطلب منه الرهبان أن يحدثهم عن رحلاته ، لكن ، سرعان ما تتحلل كلماته ، وفقا لأسلوب اعتاده منذ أن كتب (المغنية الصلعاء) ، أسلوب أبرز مافيه عملية الإحصاء Enumeration التى يقول عنها . . يوجد الاحصاء توارداً صوتيا . إنه لعبة . فالكلمات تأتي وتتجمع بحرية تامة . . . ويوجد شيء من المجانية في كل هذا » .[١٧] وهو مثال

---

(١٦) La traduction des textes dramatiques, in Etudes de linquistique appliquee" octobre - decembre 1973, p. 41

(١٧) C. Bonnefoy: "Entretiens avec E. Ionesco," paris P. Belfond, 1966, p. 154

يتضح منه أن المترجمة[١٨] نقلت الكلمات ، ولم تتوصل ـ نظرا لاختلاف اللغتين العربية والفرنسية ـ إلى توارد الأصوات الذي تحدث عنه المؤلف . ولو أنها فعلت لأدخلت تغييرا على المعنى يقول البطل جان : لم أر هذا . . . الريف والمدن والشوارب والجبال . . . . ماذا تريدون أن أقول لكم أيضا ؟ رأيت شوارع وترعا وأحزمة ، وديكة رومية ، وبرتقالا ، وعربات نقل ، ومدافع وسكارى ، ورجالا بيضا وصفرا وسوداً ومنازل حمراء ، ومنازل خضراء ، وستائر ، وترعا ، وطبولا . . . . »[١٩] وفي « طلب الوظيفة ، » الغى م . فيثافير علامات الترقيم تماما ، ووزع جمل الحوار على الشخصيات بطريقة تجبر المتلقي على إعادة تركيبها لكي يستخلص منها المعنى . وعلى المترجم في هذه الحالة أن يراعي الترتيب الذي أراده المؤلف ، لأنه مقصود ، وألا يتدخل لإعادة ترتيب الجمل وفقا لهواه . على سبيل المثال ، يدور الحوار الآتي بين أربعة أشخاص : فاج ، وزوجته لويز ، وابنتهما ناتالي ، ووالاس ، مدير شئون العاملين في إحدى الشركات :

والاس : أنت مولود في ١٤ يونيو ١٩٢٧ ، في مدغشقر

لويز : يا حبيبي

فاج : من الناحية الجسمانية

والاس : هذا واضح

لويز : كم الساعة

ناتالي : لا تفعل بي هذا

فاج : إنها مثل عليا مشتركة أقصد أن المرء لا يعمل من أجل المرتب فقط

لويز : كان يجب أن توقظني

فاج : كنت أوشك على فعل ذلك لكنك كنت تنامين في استسلام .

والاس : ماذا كان يفعل والدك في مدغشقر عام ١٩٢٧ ؟

فاج : كانت رؤيتك وأنت تسندين رأسك على ذراعك تسر الناظرين .

ناتالي : لو أنك فعلت بي هذا يا بابا

لويز : لم أدهن حذاءك

فاج : كان أبي طبيبا في الجيش

لويز : وخرجت وحذاؤك متسخ

ناتالي : رد عليّ يا أبي

فاج : في محمية في تا نانا ريفا

والاس : في شركتنا

فاج : لكن لم تبق لدي أية ذكريات

---

(١٨) انظر (الجوع والعطش) ، تأليف أ . يونسكو ، ترجمة د . سامية أسعد ، مسرحيات عالمية ، دار الكاتب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٠٦

والاس : نحن نولي أهمية قصوى للإنسان

لويز : كنت أريد أن أكون بنطلونك

فاج : هـذا سبب من الأسباب التي جعلتني أرد على إعـلانكم . هـذا هـو السبب الـذي جعلني أهتم بشركتكم . . . . (٢٠)

لكن ، كيف يترجم النص المسرحي ؟ قد يكون الجواب : إنه يترجم كأي نص أدبي ! ونضيف أن هناك اعتبارات معينة لا ينبغي إغفالها في هذه الحالة بالذات . فترجمة النص المسرحي لا تعني وضع الجمل جنبا إلى جنب ، أو ترجمة نص بعينه . بل يجب أن تبدأ العملية بهضم المترجم للنصّ الأصلي ، وفهم معانيه ، والشحنة الاعلامية والانفعالية التي يحملها ، والتشبع « بالروح المحلية » - على حد قول الشاعر ف . هيجو - التي يعكسها . فمترجم النص المسرحي لا يكتفي بنقل مضمون الجملة التي تنطق بها الشخصية في النص الأصلي ، بل عليه أيضا مساعدة المتفرجين على حدس النوايا الكامنة وراء نص هذه الجملة . بعبارة أخرى عليه مساعدة القارىء أو المتفرج ، لا على فهم ما تقوله الشخصية فحسب ، وإنما على فهم الأسباب التي تجعله يقولها أيضا . على سبيل المثال ، في المسرحية « الملتزمة » ، توجه الجملة بحيث تخدم نظرية بعينها يريد الكاتب الدفاع عنها . والجملة في المسرحية النفسية تساعد على رسم خطوط الشخصيات . ويجب أن يدرك المترجم كل هذا وأن يكون على وعي به عند القيام بعمله . كما يجب أن يدرك أن الحوار لا يتكون من مجموعة من الجمل فقط ، بل يعتبر كلاماً متكاملاً له منطق وإيقاع خاص به ، وأفكار وتراكيب خاصة به أيضا . ويتضح من هذا المنظور أن الجملة ليست سوى نغمة واحدة في مقطوعة موسيقية متكاملة . ولنذكر بأن للنص المسرحي ، شأنه في ذلك شأن أي نص أدبي ، موسيقى خاصة يجب أن يتنبه لها المترجم . ذات يوم سئل المخرج الفرنسي الشهير عن السبب الذي جعله يتوقف عن تمثيل المسرحيات الأجنبية ، فقال : « تتسم النصوص المسرحية الجيدة بايقاع خاص ، عادة يعجز المترجمون عن نقله وجعله محسوسا . وأنا أحب أن تحملني أنفاس النص . ونصوص المترجمين تفتقر إليها . لذلك ، أفضل الآن تمثيل النصوص الأصلية أي النصوص المكتوبة أصلا باللغة الفرنسية . » ولكي يتوصل المترجم إلى صياغة نص ممتاز ، يتحتم عليه الدخول في عالم المؤلف الحميم ، وامتلاكه حسا مسرحيا . ومترجم النص المسرحي يشعر أكثر من غيره من المترجمين بالقلق ، وعدم الأمان عندما ينتقل من كاتب إلى آخر . فالترجمة المسرحية تتحول ، في نهاية المطاف ، إلى محاكاة حقيقية ، بالمعنى الأرسطي لهذه الكلمة ويعني هذا أن على المترجم الاقتراب ما أمكن من الكاتب الجديد الذي يترجم له ، والاستسلام له ، بطريقة ما ومعايشته ، والتحدث معه ، والتنفس معه أيضا .

واتخذت ترجمة النصوص المسرحية ، وما زالت تتخذ الاقتباس في كثير من الأحيان مما يطرح للبحث موضوع العلاقة والحدود القائمة بينهما . ويرى م جرافييه في هذا الشأن أن الحدود التي تفصل بين الترجمة والاقتباس من ناحية ، وصياغة نص مسرحي جديد من ناحية أخرى ، حدود غير واضحة المعالم . كما يرفض وصف النصوص التي لا تبقي

(٢٠) "La demande d' emploi," Paris, L'arche, 1973, p. 9-10



على شيء من أبنية المسرحية أو مادتها الأصلية بأنها نصوص مترجمة أو مقتبسة[٢١] . ونشير في هذا الصدد إلى ارتباط النصوص المترجمة والمقتبسة عامة بجيل معين من المتفرجين ، وبيئة اجتماعية محددة ، مما يجعلها تبلى أكثر من النصوص الأصلية . فلقد ترجمت مسرحيات شكسبير ـ نذكر ما صدر منها مؤخرا ، ترجمة د . محمد عناني لمسرحية « تاجر البندقية » ـ إلى العربية مرات ومرات ـ وما زالت تترجم ـ كذلك مسرحيات موليير . . . لكن تمضي الترجمة . . . . ويبقى نص شكسبير وموليير .

وتطرح ترجمة النص المسرحي الى العربية سؤالا هاما على المترجم : إلى أية لغة عربية يترجم النص ؟ فنحن نعرف جميعا موضوع ازدواجية اللغة العربية ، ووجود العامية جنبا إلى جنب مع الفصحى . ويرتبط بهذا السؤال سؤال آخر عن كيفية ترجمة المأساة والملهاة ، مثلا ، والمسرحية الشعرية والمسرحية المكتوبة نثرا . كما نعرف أن الفصحى ، لغة القرآن الكريم ، عنصر توحيد بين كافة الشعوب العربية ، في حين تساعد العامية على انقسامها . وما زال الجدل حول العامية والفصحى قائما في الأدب عامة ، ولم ولن يجد حلا في القريب العاجل . وغني عن البيان أنه يتجاوز إطار الأدب والمسرح ، ويخضع لاعتبارات سياسية واجتماعية محددة .

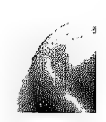
ولقد سبق أن جعل أرسطو لكل من المأساة والملهاة لغة خاصة بها . وكان الشعر من نص المأساة ، أما النثر ، فكان من نصيب الملهاة . وعلى نفس الدرب ، سار المترجمون العرب فترجموا المسرحيات التاريخية والشعرية إلى الفصحى ، لغة الصفوة ، واختاروا العامية في ترجمتهم للمسرحيات الكوميدية والمسرحية الخفيفة . ولا يزال هذا الوضع قائما حتى اليوم . ونذكر ، من بين المسرحيات التي ترجمت إلى الفصحى ، في المسرح المصري ، « البخيل » (تأليف موليير ، ترجمة مارون النقاش) ، و« هوراس » (تأليف كورني ، ترجمة سليم النقاش) ، واندروماك . (تأليف راسين وترجمة اديب اسحق) ، و« عطيل » (تأليف شكسبير وترجمة محمد عثمان جلال) . ولم يكن المترجمون في تلك الفترة على وعي بأن اللغة التي تتكلمها الشخصيات في المسرحية سمة من السمات المميزة لها وللبيئة التي تنتمي إليها . فضلا عن أن اختيارهم للفصحى كان وسيلة غير مباشرة لإبراز الوعي الوطني .

وسرعان ما أحس المترجمون بالرغبة في الاقتراب أكثر وأكثر من جمهور المتفرجين وإرضائهم . فاعتمدوا لغة تمزج الفصحى بقليل من العامية ، على نحو ما فعل ابو خليل القباني في سوريا عندما نقل بعض المسرحيات الغربية الى العربية . وكان المزج بين اللغتين ـ إذا جاز القول ـ ضرورة الرغبة في الاحتفاظ « باللون المحلي » للمسرحية وأسف الكثيرون لتسلل العامية إلى المأساة ، لأنها تقلل من شأن شخصياتها التاريخية ، أو النبيلة . أسفوا ، مثلا ، عندما ترجم محمد عثمان جلال مسرحية « استير » إلى العامية ، وسمعوا استير والاسكندر الأكبر يتكلمان لغة الحياة اليومية . سمعوا استير تقول « يا أختي ويا ستي » ، وكليتمنترا تقول : أبوس رجلك وحل المترجمون آنذاك ازدواجية اللغة العربية باختيارهم لغة عامية قريبة من الجمهور ، واتبعوا في سبيل ذلك طريقة ترجمة النص ترجمة « حرة » ، أو بناء مسرحية

(٢١) M.. Gravier, "La traduction des textes dramatiques," in "Etudes de linguistique appliquee," octobre- decembre 1973, p. 44.

جديدة ، انطلاقا من الخطوط الرئيسية للنص الأصلي . وهذا حدث عندما نقلت مسرحيتي موليير « طبيب رغم أنفه » « والشيخ متلوف » إلى العربية .

واليوم ، يرتبط السؤال عن اللغة العربية التي يترجم إليها النص بموضوع الواقع فالبعض يرى أن على الشخصيات أن تتكلم لغة تتناسب مع وضعها الاجتماعي ، وانتمائها الطبقي ، واليومية التي تعيشها لكي تكون مقنعة . بينما يرى البعض الآخر ، مثل جبرا ابراهيم جبرا ، أن اللغة العربية الفصحى أكثر ملاءمة للمسرحية التي تتناول موضوعا تاريخيا أو أسطوريا ، لأنها تبتعد عن الواقعية . وهذا ما حدث بالفعل عندما نقل جورج أبيض بعض المسرحيات المأساوية الفرنسية إلى العربية كما رأى محمد مندور وغنيمي هلال أن العربية تلائم المسرحيات العالمية التي تتجنب الواقع في حين يرى سامي عبد الحميد أن الفصحى وحدها تناسب ترجمة المسرح الذهني ، لأنها تتضمن مفردات تعجز العامية عن نقلها نقلا سليما . ونضيف إلى هذه الآراء عاملا يدفع المترجمين إلى اختيار آخر ويقصد به الطباعة . فهم يلجأون إلى الفصحى ، حتى لو كانت لا تناسب النص المترجم . لذلك ، ترجمت المسرحيات مرتين أحيانا . مرة بالعربية الفصحى لكي تقرأ ، ومرة أخرى بالعامية لكي تعرض على المسرح . مثال ذلك مسرحية بيتر فايس التي ترجمت إلى العربية في نص عنوانه « الغول » ، فلقد ترجمها د . يسري خميس إلى الفصحى ، ثم ترجمها الراحل فؤاد حداد إلى العامية . أما توفيق الحكيم فرأى أن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة عند القراءة . لكن العرض يتطلب الترجمة إلى لغة يستطيع الممثلون أن ينطقوا بها . ومن ثم اقترح تلك اللغة الوسطى التي تكتب بالفصحى وتقرأ بالعامية ، على نحو ما فعل في « الصفقة » . ونرى ، من ناحيتنا ، أن اللغة التي يترجم إليها النص لا ينبغي أن ترتبط بالواقعية ، لأن الواقعية لا تكمن في طريقة التعبير ، وإنما تكمن بالأحرى في طريقة رسم الشخصية ، والمجتمع والحياة عامة . والمهم هو أن تتكلم الشخصية اللغة التي تناسبها ، وتكون بمثابة علامة تدل عليها فلغة الفلاح تختلف عن لغة الباشا ، ولغة السادة تختلف عن لغة الخدم . وفي كثير من الأحيان يلعب اختلاف مستويات اللغة دورا دراميا في المسرحية . على سبيل المثال ، يتكلم دون جوان وخادمه سجانا ريل بلسانين مختلفين في مسرحية موليير « دون جوان » . والفلاحون في هذه المسرحية أيضا يتكلمون بلهجة ريفية تختلف عن لهجة أهل المدينة . وفي مسرحية ماريفو Marivaux « لعبة الحب والمصادفة » ، يتبادل السادة والخدم أزياءهم . لكن ، يحدث أن تشك سيلفيا المتنكرة في زي خادمتها في شخصية دوروند الذي تنكر أيضا في زي خادمه . ولغته هي التي تفضحه . فهي ليست اللغة التي يتكلمها أبناء طبقته ، أي الخدم . وتشك سيلفيا أيضا في ارليكان المتنكر في زي سيده لأن لغته سوقية مبتذلة ولا تتناسب مع زي السادة الذي يرتديه . وكل هذا يضع المترجم أمام أمرين : إما أن يترجم المسرحية كلها بلغة واحدة ، أي بمستوى واحد من اللغة ، وإما أن يتفهم النص جيدا ، ويحاول ترجمته بمستويات لغوية مختلفة ، يلائم كل منها الشخصية أو الشخصيات المذكورة في المسرحية . ولا شك أن الحل الأول هو الأسهل ، وأن الحل الثاني يتطلب جهدا ، وإبداعا حقا ، ينشأ عنه الانسجام بين شكل المسرحية ومضمونها . وفي مجال الكوميديا تلعب هذه المستويات دورا هاما فطن اليه الكتاب منذ البداية . فالشخصية التي تتكلم لغة غير لغتها الأصلية ـ الخواجة أو التركي أو الصعيدي ـ تخلف أثراً كوميدياً أكيداً . ونتفق مع محمد مندور عندما قال إن الفصحى تهدم الكوميديا هدما . فنحن لا نرى ، مثلا ، كيف يمكن أن تترجم مسرحيات ج . فيدو G.Feydeau إلى العربية الفصحى . ويمكن أن تترجم اللهجة التي يتكلم بها أبطال



م . بانيول M.Pagnol ـ وهي لهجة أهالي مارسيليا ـ إلى العامية كما يتكلمها أهالي بورسعيد أو الاسكندرية . ورغم أنني قمت بمراجعة الترجمة العربية لمسرحية الفريد جاري A.Jarry اوبو ـ ملكا[٢٢] ، فأنا أرى أن ترجمتها إلى الفصحى خيانة تخل بالمعنى ، وأن الأفضل هو أن تترجم إلى العامية ، عامية يلعب بها المترجم ويتلاعب ، على نحو ما فعل جاري في مسرحيته . وقد يسأل سائل : كيف يمكن أن تتعايش كل هذه المستويات اللغوية في النص الواحد ؟ ونرد بقولنا إن هذا ممكن ، لأن المهم هو المواءمة بين المستوى اللغوي ، والشخصية ، والموقف الذي توجد فيه ، بعيدا عن أية محاولة لنقل الواقع كما هو .

• • •

وتحتل ترجمة الشعر مكانا خاصا في مجال الترجمة الأدبية . فرغم أن النصوص الشعرية قد ترجمت من آلاف السنين ـ مثلا ، « الالياذة » ، و « الأوديسة » ومسرحيات سوفوكليس ، الخ . . . ـ ظل التساؤ ل حول إمكانية ترجمة النص الشعري قائمة ، ولا سيما أن الشعر كان خاضعا ، فيما مضى ، لأشكال ثابتة ومرتبطا بعناصر ثابتة أيضا لعل أهمها الوزن والقافية . لذلك ، كان من يقدم على ترجمة الشعر ، في أغلب الأحيان ، شاعرا ، أي فنانا مبدعا ، يستطيع أن ينقل النص الشعري « بأمانة » ، مع الاحتفاظ بطابعه الخاص ، والقافية على الأقل . وتغيرت الأمور عندما تحرر الشعر ذاته من أشكاله التقليدية ، وأصبح شعرا نثريا ، كذلك الذي قدمه الشاعر الفرنسي بودلير في ديوانه « Poemes en prose» أو شعراً حراً ، بلا قافية . وجدير بالذكر أن ذلك التغيير الذي طرأ على الشعر ، في بلاد الغرب ، قد ساعد على تعرية الخلط بين الشعر والنثر الذي كان سائدا في الماضي فأصبح من غير الممكن أن نتساءل عما إذا كان يمكن ترجمة القافية بقافية ولنلاحظ هنا أن لكل مجال ثقافي تاريخا خاصا به . على سبيل المثال يقول ميشونيك إن الروس لا يفرقون حتى الآن بين ترجمة العروض وترجمة « الشعر » وعندما يترجمون الشعر الحر ، يجعلون له قافية لكي يكون شعرا . وقد يقال ، إزاء هذا التغيير ، إن ترجمة الشعر أصبحت ميسورة كترجمة النثر ، ما دام شكله قد تغير ، وكذلك مفهومه . والواقع هو أن ما تطور هو شكل الشعر فقط ، أما مفهومه ، فلم يتغير ، فيما نرى . ويقول ميشون في هذا الصدد إن ترجمة الشعر ليست أصعب من ترجمة النثر ، وإن الاعتقاد السائد بأن ترجمة الشعر شيء صعب ، بل ومستحيل ، لم يعد ذا قيمة ، حيث إنه يتضمن خلطا بين الشعر والنثر ، ويرتبط بمفهوم يقول إن الشعر انتهاك لقواعد اللغة . ويبدو أن جاكبسون ، بتحليله للشكل الشعري ، قد أكد الفكرة القائلة بأن الشعر لا يترجم ، من حيث المبدأ ، وبأن النقل الإبداعي الخلاق ، أي إعادة كتابة القصيدة هو الشيء الوحيد الممكن . ويجعلنا هذا نفهم لماذا لم تدخل اللسانيات الشعر في مجالها . فهو يتجاوز حدود ذلك المجال ، شأنه في ذلك شأن الإبداع الشعري تماما . لكن ، تدخل ترجمة الشعر في إطار نظرية الكتابة وممارستها ، لأنها ليست مجرد نقل ، بل إنتاجا حقيقياً . يقول ف . لاربو V.Larbaud في هذا الشأن : « لكل نص صوت ، وحركة ، ولون ، وجو خاص به . وإذا أغفلنا المعنى المادي والحرفي لأية مقطوعة أدبية ، وجدنا فيها معنى خافيا إلى حد ما ، شأنها في ذلك شأن أية مقطوعة موسيقية . وهذا المعنى وحده هو الذي يولد فينا الاحساس الجمالي الذي سعي إليه الشاعر . وتتمثل مهمة المترجم في نقل هذا المعنى بالذات وإذا عجز عن القيام بها ، فليكتف بأن يكون قارئا . وإذا أصر على أن يكون مترجما ، فليتجه إلى مادة مخطوطة أو مطبوعة ، ككتب الفلسفة

(٢٢) اوبو ـ ملكا ، تأليف أ . جاري ، ترجمة د . حمادة ابراهيم ، مراجعة د . سامية اسعد ، المسرح العالمي ، وزارة الإعلام ، الكويت .

والتاريخ ، والأبحاث العلمية ، والوثائق القانونية والتجارية ، إذا اقتضى الأمر . . . لكن ليدع فيرجيل Virgile ، وكل ما هو أدب ، في حاله . ولكي ينقل المترجم هذا المعنى الكامن في الأعمال الأدبية عامة ، والشعر خاصة ، يجب أن يفهمه أولا ، لكن فهمه لا يكفي إذ لا بد من إعادة خلقه أو إبداعه .(٢٣) وما إعادة الخلق هذه إلا إسهام المترجم الخاص .

هكذا نرى أنه يمكن الاجابة عن السؤال الخاص بامكانية ترجمة الشعر من عدمها بقولنا إن ترجمة الشعر ممكنة . ولولا التجربة التي خاضها المترجمون على مر السنين ، من الناحية العلمية ، عندما نقلوا النصوص الشعرية إلى لغات أخرى ، لما وصلت إلينا وإلى غيرنا أسماء الشعراء وأعمالهم . لذلك ، نقصر بحثنا في ترجمة الشعر على هذا السؤال : كيف يترجم النص الشعري ؟ نلاحظ ، في البداية ، أن آراء المنظرين اختلفت ، بل تعارضت أحيانا ، حول هذه النقطة ، وأنهم لم يتوصلوا إلى استخلاص أية قواعد خاصة بها ـ وأغلب الظن أنهم لن يتوصلوا إلى ذلك أبدا ـ ، وأنه اتضح لهم أن ترجمة الشعر تخضع لقواعد وقوانين خاصة مستمدة من الشعر ذاته . ولا نبالغ إذا قلنا إن لكل نص شعري قانوناً خاصاً وطريقة خاصة لترجمته ، وإن لكل نص أو كل (قصيدة) (جوهراً) يختلف باختلاف الشاعر . ويتحتم على المترجم أن ينقله . ونشير ، في هذا الصدد ، إلى قول جاكسون ماتيوز J.Mattews: (لكل لغة أشكالها الخاصة ، أشكالها الحالية الممكنة التي سبق أن اهتدى إليها الشعراء واستخدموها ، وأشكالها التي لم يهتدوا إليها بعد) .(٢٤)

ويرى ج . مونان أن المشكلة الحقيقية التي تواجهها الترجمة الأدبية هي مشكلة ترجمة « الرسائل » الخاصة ، أو بعبارة أخرى الأدب والشعر ، وأن بنية النص لا تهمنا عامة إلا بالقدر الذي تؤدي به وظيفة ما وبالتالي ، لا تتمثل المشكلة التي يقابلها المترجم ، عند نقل القصيدة من لغة إلى أخرى ، في ترجمة الشكل إلى شكل آخر أو ترجمة البنية ببنية أخرى بل تتمثل بالأحرى في ترجمة وظيفة النص الشعرية أو وظائفه ، أي الأثر أو الآثار التي يخلفها في المتلقي . بعبارة أخرى ، على المترجم أن ينقل شاعرية النص ، لا شكله ، أو شكله إذا استطاع أن يثبت أنه مرتبط بأثر ما . ويبدي إي كاري E.Cary ، في هذا الموضوع ، رأيا قريبا من رأي مونان . فهو يرى أنه من الأفضل ، عند ترجمة القصيدة ، أن يحاول المترجم الوقوف على نفس الأرض التي يقف عليها المؤلف ، أي الشاعر ، وأن ينظر إلى القصيدة على أنها « شعر » . فتحديد ماهية الشعر هي بيت القصيد في هذا المجال وهي تمثل بالفعل العقبة الأساسية التي تقف في سبيل ترجمة النص الشعري أو القصيدة . وإذا توصل المترجم إلى « جوهر » النص نقول إنه يكون قد نجح في مهمته : « ويكون المترجم قد قدم ترجمة رديئة للقصيدة إذا نقل معناها الحرفي أو شكلها ، وكانت قيمتها الشعرية تكمن في شيء آخر غيرهما . »(٢٥) ومن ثم ، يجب أن يكون مترجم النصوص الشعرية كاتبا أو شاعرا إلى حد ما ، أي شخصا يفضل على الإخلاص الأعمى للنص الأصلي الإخلاص العميق له ؛ بعبارة أخرى ، على هذا المترجم ـ الشاعر أن ينقل روح النص ، لا كلماته ، عليه أن يخون النص بدلا من أن يترجمه حرفيا ، وأن يلجأ إلى « المعادلة الديناميكية » ، لا المعادلة الشكلية » ، كما يقول أ . نيدا . باختصار ، لا ينبغي أن يستسلم المترجم لطغيان الشكل ، لأنه قد يحجب عنه المعنى .

---

(٢٣) "Sous l'invocation de Saint - Jerome," Paris, Gallimard, 1946, p. 69-70

(٢٤) انظر "Pour la poetique II," Gallimard, 1973, p. 355

(٢٥) E. Cary, "Comment faut- il traduire?" Presses uniuersitaires de Lille, 1985. p. 48

وجدير بالذكر أن مترجم النص الشعري يعتمد على أدوات معترف بها ، ولغة شاعرية يتقبلها المتلقى وأن مهمته تتمثل أساسا في نقل النص « الشعري » إلى بلاده وعصره . ويتضح من كل هذا أن المقارنة بين الشاعر ومن يترجم له مقارنة لا معنى لها ، وأن عبارات مثل « المترجم الجيد كاتب فاشل » ، و « الكاتب الجيد مترجم فاشل » تفقد معناها بالتالي . فمثل هذا الترتيب القائم على بعض المعايير المثالية لا يأخذ بعين الاعتبار تفاعل الأبنية اللغوية والأشكال الأدبية عامة ، والشعر خاصة ، في حين ينطبق تماما على كل ما ينتمي إلى مجال الترجمة البرجماتية .

ولا شك أن شهادة الشاعر ـ المترجم تعتبر أفضل ما يمكن أن نعتمد عليه لايضاح المشاكل الخاصة بترجمة الشعر . ونختار هنا رأيا قيما أبداه الشاعر العربي أدونيس في ندوة عن الترجمة الأدبية عقدت في فرنسا عام ١٩٨٦ . يقول أدونيس ، الذي نقل إلى العربية نصوصا لسان جون بيرس Saint John Perse، و ا . يونفواه Y.Bonnefoy، وجورج شحادة :

أنا لا أحترف الترجمة ، ولست عالم لسانيات . لذلك ، أستند فيما سأقوله إلى تجربة محدودة ، تجربتي في ترجمة الشعر ، وإلى مفهومي الشخصي للغة الشعر . ولا أسأل : هل يمكن أن نترجم الشعر ، بل أسأل بالأحرى : ما هو المقصود بترجمة الشعر ؟

وإذا قبلنا الفكرة القائلة بأن لغة القصيدة ليست مجرد وسيلة ، وجدنا أن معنى الكلمة في القصيدة يكمن في « سياقها » ، وأن معنى الجملة يمر بالقصيدة كلها ، وبنيتها كاملة . لذلك ، يتجاوز معنى القصيدة الكلمات والجمل . ويترتب على ذلك افتقارها إلى مرجع يمكن تحديده في الواقع وافتقار معناها إلى وضوح معنى النثر .

بالإضافة إلى ذلك ، نقول إن كل لغة تفتح مجالا مختلفا أمام الحقيقة ، وإن الحقيقة التي تكشف عنها لغة الشعر في نطاق اللغة التي كتب بها ، تختلف عن الحقيقة التي تكشف عنها لغة أخرى . وبالتالي توجد طريقتان لتناول الشيء الواحد والتعبير عنه .

وإذا انطبق هذا على لغتين تنتميان إلى أسرة واحدة ، كالفرنسية والاسبانية ، فهو ينطبق بالأحرى على لغتين تنتميان إلى أسرتين مختلفين كالعربية والفرنسية . فنحن لا نجد شيئا مشتركا بين هاتين اللغتين لكل منها نظام لغوي وجمالي خاص بها . ولكل منهما طريقة خاصة للربط بين الكلمة والشيء ، والدال والمدلول . ولكل منهما بناها الصوتية والإيقاعية والموسيقية . ومن ثم ، تنظر كل منهما إلى « الجمال » بعين مختلفة .

كيف يمكن إذن الترجمة من إحداهما إلى الأخرى ؟ هل يمكن نقل جماليات القصيدة الفرنسية إلى القصيدة العربية ، أو العكس ؟ وهل نقل خواص الشعر العربي ونسيجه الصوتي وإيقاعه إلى اللغة الفرنسية أو العكس ؟ أجيب على هذه الأسئلة بالنفي . فلكل نص شعري وحدة شكل وصوت ومعنى . وعندما أنقل أي نص شعري إلى لغتي العربية ، أي إلى وحدة شكلية وصوتية مختلفة ، أتساءل : هل تظل وحدة معناها كما هي ؟ وإذا مزقت الجسد ، فأين تذهب الروح ؟ وما الذي يبقى منها ؟

لنقل إذن إن ترجمة الشعر لا يمكن أن تكون تطابقا أبدا . والذين يصرون على إيجاد هذا التطابق لا ينتهون إلا إلى عملية تشويه ، في رأيي . ولنقل أيضا إن ترجمة الشعر قضية تخص الشعر قبل أن تخص اللغات .

وأعود لسؤالي : ما هو المقصود بترجمة الشعر ؟ يتمثل رأيي الخاص في الآتي : عندما أترجم ، بوصفي شاعرا عربيا ، قصيدة لشاعر آخر مكتوبة بالفرنسية ، أجعل من هذه القصيدة قصيدة ، صورة ، في لغتي أنا وذلك عندما أحاول أن أقيم حوارا بين لغتينا ، من خلال هذه الصورة .

هذا وتعتبر أية قصيدة ترجمة لشيء ما ، ومحاولة لإيضاح الغموض ، وترجمتي لأية قصيدة تعتبر كتابة أخرى لها ، بلغة مختلفة ، وتتمثل ترجمتي لها في ترجمة طريقتها في إيضاح الغموض . وهكذا تصبح ترجمتي ترجمة للطريقة التي يتحاور بها مؤلف هذه القصيدة مع العالم ، وتصبح ، في الوقت نفسه ، بداية حوار بيني وبينه ، ومرآة أصنعها بلغتي أنا لأرى فيها وجهه هو . . . هكذا يتضح أن الترجمة وسيلة للكشف والمعرفة ، ومجال لإجراء حوار يكشف عن اختلاف ويفضي إلى التقاء في نص يشهد على الحوار الذي جرى بيني وبينه ، وعلى مسيرتنا المشتركة في ليل الحواس والمعنى . »(٢٦)

وليسمح لنا القارىء بالحديث عن تجربة شخصية في ترجمة الشعر من الفرنسية إلى العربية(٢٧) فلقد وضعنا هذه التجربة أمام عدد من القضايا الهامة ، التي نكتفي بذكر بعضها هنا :

ـ هل نترجم النص ترجمة حرفية ، أي ننقل كلماته وجمله أم لا ؟ وهل ننقلها بنفس الترتيب الذي وردت به في النص الأصلي أم لا ؟

ـ هل نترجم الشعر الموزون المقفى إلى شعر موزون مقفى ؟ .
ـ ما الذي يمكن أن نترجمه : المعنى ، أم الصور ، والإيقاع ، والموسيقى ؟
ـ هل ننقل النص نقلا أمينا أم نخونه بطريقة ما ؟ الخ . . .

واتضح لنا أن الشعر بالذات يقبل الترجمة الحرفية ، لأن جوهره لا يتمثل في المعنى ، بل في وضع الكلمات والجمل بحيث ينتج عن انتظامها أثر وإيقاع معين . وعلى المترجم مراعاة هذا الانتظام وإيجاد مقام للصور ، والايقاع والأصوات التي يتضمنها النص الأصلي ، مع مراعاة السياق العام للغة التي يترجم اليها النص . على سبيل المثال ، يعبر الشاعر الفرنسي عن جمال المرأة بقوله إنها « جميلة كالوردة » ، في حين يعبر عنه الشاعر العربي بقوله إنها « جميلة كالقمر » . وفي تنظيمه للنص ، يستخدم الشاعر وسائل محددة كالتقديم والتأخير ، والإيقاع السريع أو البطيء ، وتوزيع عناصر القصيدة على الصفحة البيضاء . وهذا نموذج من ترجمتنا لشعر بول ايلوار :

انتصار جرنيكا	La victoire de Guernica
(١)	(1)
عالم الأكواخ الجميل	Beau monde des masures
عالم المنجم والحقول	De la mine et des champs

(٢٦) "Actes des troisiemes assises de la traduction litteraire," Arles, 1986, p. 59- 60- 61

(٢٧) انظر : « بول ايلوار » ، مختارات شعرية ، ترجمة د . سامية أحمد أسعد ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ م .
و « الزا » و « عيون الزا » ، تأليف اراجوان ، ترجمة د . سامية أسعد وفؤاد حداد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧٠ م .

(٢)

وجوه تصلح للنار وجوه تصلح للبرد

للرفض لليل للسباب للضربات

(٣)

أيتها الوجوه الصالحة لكل شيء

ها هو ذا الفراغ يثبت نظرته عليك

سيكون موتك مثالا يحتذى

(2)

Visages bons au feu visages bons au froid

Aux refus a la nuit aux injures aux coups

(3)

Visages bons a tout

Voici le vide qui vous fixe

Votre mort va servir d'exemple

وجدير بالذكر أن ترجمة الشعر تتم دائما بقدر من (الفاقد) ، قد يكثر أو يقل . ومهما كان المترجم حريصا على أن يكون أمينا في ترجمته ، (يخون) النص بطريقة أو بأخرى .

ولا يفوتنا ، في ختام هذه الدراسة ، ذكر الطريقة التي نقلت بها الأبيات الشعرية في (ألف ليلة وليلة) إلى اللغات الأجنبية . وكان ا . كاري قد أكد عليها في كتابه عن كيفية الترجمة . عرف الغرب كتاب (ألف ليلة وليلة) عندما نقله ا . جالان A.Golland إلى الفرنسية في القرن الثامن عشر ، وقدمه في إطار سحر الجمهور آنذاك ، لأنه أدخل على النص المترجم بعض المحسنات البديعية ، وحذف منه كل ما يمكن أن يكون فاضحا . وعندما أعاد ماردروس Mardrus ترجمته عام ١٩٠٠ ، أعاد اليه الأجزاء التي كان جالان قد حذفها منه . وفي عام ١٨٨٥ ـ ١٨٨٦ ، قدم ريتشارد بورتون ترجمة تشيع فيها روح القصص الشرقية وكان قد عاش في الشرق وعرف البلاد العربية معرفة جيدة . لذلك ، رسم الأحداث التي تعيشها الشخصيات ، ولم يحذف منها شيئا ، وأكد على الأجزاء الشائكة في النص الأصلي وقدم للقارىء هوامش وثائقية تعينه على القراءة . وتوجد كذلك ترجمة روسية قدمها ساليه Salie، في أكثر النصوص إخلاصا للنص الأصلي ، وإن افتقرت إلى الحيوية والمرح اللذين يشيعان في النص الأصلي . وتجدر الإشارة إلى إن المترجم الروسي نجح فيما لم ينجح فيه أحد من المترجمين من قبل ، ألا وهو نقل أبيات الشعر إلى النص المترجم بنفس البحر الذي كتبت به في النص العربي . وهكذا ، قدمت كل ترجمة لكتاب « الف ليلة وليلة » صورة تتفق مع ذوق عصرها وإمكاناته . فلقد ترجم ماردروس أبيات الشعر الواردة في النص الأصلي لأنه أدرك أن وجودها بين مختلف أجزاء النص يعطيه مذاقا خاصا ، في حين حذفها جالان بكل بساطة . وعندما كان هذا الأخير يدرك أنها لازمة لفهم النص ، كان يلخصها بقدر الامكان ، ويدخلها في النص في شكل نثر عادي .

ومترجم القصيدة يمكن أن يترجمها نثرا أو شعرا . . . بشرط أن يحتفظ بجوهرها أي بالعناصر المكونة لشاعريتها ، وألا يترجمها كما لو كانت نثرا ، على حد قول نيدا .

● ● ●

والحديث عن الترجمة الأدبية قد يطول . . . لكن ، تأتي لحظة تضطر فيها إلى التوقف مؤقتا عن الحديث . وقبل أن نفعل ، نعرب عن أملنا في أن تحتل الترجمة الأدبية ويحتل نقل النصوص الأدبية من العربية واليها مكان الصدارة في الاهتمامات الثقافية للبلدان العربية ، بحيث يتصل الحوار بين الآداب المختلفة ، وتضيق الفجوة التي تفصل بينها ، وتهيىء الظروف لوجود أدب عالمي حقا ، بفضل فن الترجمة .

المراجع

(١) J.R. Ladmiral : "Traduire : theoremes de la traduction," Paris, Payot, 1979

(٢) Meta, "Prisme de traductions litteraires," Presses de l'Universite de Montreal, vol. 31, no 3, september 1986

(٣) ابراهيم زكي خورشيد : الترجمة ومشكلاتها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥

(٤) G. Mounin : "Les belles infideles", Paris, Editions des Cahiers du Sud, 1955

"Les Problemes theoriques de la traduction," Paris, Gallimard, 1963.

(٥) G. Steiner : "Apres Babel," Paris, A. Michel, 1978

(٦) "Revue d' Aesthetique," "la Traduction," no12, 1986

(٧) H. Meschonnic : "Traduction et litterature" dans "Dictionnaire des litteratures de langue francaise," Paris, Bordas. 1984.

* * *

اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة في عالمنا الإسلامي

كارم السيد غنيم
عضو هيئة التدريس بكلية العلوم جامعة الأزهر
عضو اتحاد الكتّاب ـ جمهورية مصر العربية

انّ اللغة تحيا بأهلها قبل أن تحيا بتركيبها، وتحظى بالصدارة عندما يكون أهلها قد سبقوا العالم في التطور الحضاري. ولعلّ مؤلّفات ابن سينا والفارابي وابن يونس وابن الهيثم وجابر والخوارزمي وابن النفيس والزَّهْرَاوي وغيرهم من أعْلَام الحضارة الاسلامية العظيمة، لتدل أعظم دلالة على صدق ما نقوله، فالمطلع على هذا الإرث الحضاري الرائع يدهش لأسلوبهم العلمي الأخّاذ ولغتهم العربية الرصينة التي كتبوا بها الرسائل والموسوعات وسطّروا بها التجارب والبحوث في الفلك والجبر والهندسة والطب والجيولوجيا والجغرافيا وعلوم الحياة والكيمياء و... وغير ذلك من مجالات العلوم المختلفة... لقد طوع هؤلاء العباقرة لغتهم العربية لمصطلحات العلوم الكوْنيّة والطبيعية والأحيائية، فأنتجوا حضارة عالمية هي بحق «حضارة القمة».

كذلك فمما لاشك فيه أيضا أن استعمال اللغة العربية يتيح فرصاً أفضل للابداع في المجالات العلمية مثلما يحدث ذلك في مجالات الآداب والفنون. وضح هذا بتجارب الزمان المتوالية التي مرت بها الأمة العربية الإسلامية العريقة. لكننا نرى فَريقاً ممن خطفت أبصَارهم مَظاهر الْمَدَنِيَّة الْغَرْبِيَّة دُون لبابها، ركنوا لمقولة مكذوبة اخترعها الأعداء ورَوّجُوها في البلدان العربية والإسلامية التي احتلوها رَدحاً مِنَ الزمان، ثم اصطنعوا لَهُم أذْنَاباً مِن أهْلها يشيعون هَذِهِ المقولة ويَغْرِسُونها فِي عُقول الأجْيال المتلاحِقة من شباب الأمة، تلك المقولة المكذوبة هي أن العربية إنْ صلحت أنْ تكون لغة فقهٍ وأدب وشعر، فانها لا تصلح أن تكون لغة علم أو لغة طب أو لغة صناعة أو تجارة، وذلك لافتقارها الى الألفاظ العلمية والتعابير الدقيقة التي تتطلبها العلوم الحديثة وتستلزمها التكنولوجيا المعاصرة.

إن بحثنا الحالي ينتهي بنتائج أهمها أن هذه الفِرْية التي قُذِفَت بها لغة الضاد العظيمة مصدرها عجز ذلك الفريق من المدعين عن إثْراء لغة أمتهم ، بل ضعفهم عن دراستها ومعرفتها، بيد أنهم يسقطون هذا العجز على اللغة العربية تبريراً لتقصيرهم إزاءها ونكوصهم عن النهوض بها في عصرنا الحالي.

إننا اذا أخلصنا النوايا وشحذنا الهمم وأمضينا العزائم على النهوض بالأمة العربية الاسلامية في عصرنا الحاضر كي تصعد لتتسنّم قمة الحضارة كسالف عهدها، فلابد أن نتخذ من لغتنا العربية مقوما أساسيا، ولعل هذا سيتأكد وضوحه في بحثنا هذا الذي نوجهه الى أهل الحل والعقد، إلى أولى الامر، إلى من بأيديهم الإعداد لنهضة علمية حضارية قادمة إن شاء الله في عالمنا الاسلامي.

الفصل الأول

تأثير اللغة العربية في اللغات الحية الأخرى

لقد غزت اللغة العربية أصقاعاً شتى من العالم، ودخلت أمما مختلفة، وأثرت في لغاتها، وقد استقبلت اللغات التركية والايرانية والانجليزية والايطالية والاسبانية وغيرها من اللغات مفردات كثيرة من اللغة العربية، مما يدل على أن العربية كانت ولا تزال لغة حية قادرة على استيعاب مصطلحات التقدم وألفاظ التكنولوجيا المعاصرة بكافة جوانبها.

يأخذنا د/ قاسم السارة الى عصور النهضة العربية الاسلامية فيوضح ان اللغة العربية عرفت بسعتها وثرائها، وبما تملك من وسائل النمو والتطور من اشتقاق ومجاز ونحت وتعريب . . . وقد استطاعت بفضل ذلك أن تستوعب الثقافات والعلوم حين قام النقلة والمترجمون في عصور الاسلام الاولى بترجمة كتب اليونان والفرس والهند والاغريق الى العربية ، حتى أصبحت اللغة العربية حينذاك، ولمدة عدة قرون، لغة العلم والمعرفة التي يستعملها العلماء والمؤلفون في جميع أقطار المعمورة، من الاندلس غربا حتى أقصى بلاد ما وراء النهر شرقاً، وصح وصفها بأنها لغة العالم المتحضر. هذا يوم أن كان العرب سادة العالم ولهم زمام المبادرة في السياسة والفكر والعلم والاقتصاد والاخلاق والفن، كانت لغتهم سيدة الموقف بلا منازع، وقد استطاعت ان تدفن الهيروغلوفية والفارسية القديمة واللغات الاخرى التي طال بها الزمن لأكثر من ثلاثة آلاف سنة.

يقول د/ علي مظهر ان من يتتبع الالفاظ العربية التي دخلت غيرها من اللغات، يرى أنها لم تترك لغةً من لغات أوروبا إلا ولها فيها أثر، في الاسبانية والبرتغالية والفرنسية والانجليزية والغالية القديمة وفي الالمانية واللغات الجرمانية الاصل كالهولندية والاسكندنافية في شمال أوروبا، وفي الروسية والبولندية واللغات الصقلية، وفي الايطالية وبعض لهجات فرنسا وايطاليا. كما أن عثور الباحثين في جهات البلطيق في شمال أوروبا على سكة إسلامية عربية هي من آثار تجار المسلمين العرب الذين وصلوا الى تلك الارجاء يوما من الايام . وفيما يلي نعرض لبعض الآثار العربية في بعض اللغات العالمية الحالية.

تأثير العربية في الانجليزية: صدر معجم وبستر الانجليزي سنة ١٩٣٥ بمراجعة د/ فيليب حتي، وقد ضم (٦٠٠) ألف كلمة مأخوذة من اللغة العربية، منها ٥٠٠ كلمة من الالفاظ المستعملة في الكتابة والاحاديث العادية، والباقي في الشئون الفنية. ولعل من يطّلع على المعاجم الانجليزية الشهيرة ومنها معجم وبستر الدولي الثالث الجديد "Webster's Third New International Dictionary" يلاحظ الآتي: فمن الناحية الدينية نجد كلمة «الله» Allah مثبتة في المعاجم، وهي تختلف أيّما اختلاف عن كلمة إله God ، وكلمة «قاض» Cadi على الرغم من وجود كلمة Judge وكذلك لفظة «الهجرة» Hejra، وهي في الانجليزية Migration، وأخيرا «الشيطان» في العربية والتي نُقلت الى الانجليزية Satan . وقد تنوّع هذا في مجالات أخرى، مثلا في علم الفلك نجد مصطلح «فم الحوت» يُذْكَرُ في الانجليزية بلفظه العربي هكذا Fomalhaut ، وفي علم الرياضيات نجد «الصفر» Cipher، و«الجبر» Algebra، وهما مصطلحان عربيان. وفي علم الكيمياء نجد «القلي» Alkali ، و«الامبيق» Alembic ـ وهي اداة التقطير، ولفظة «الكيمياء» من أصل عربي، كذلك فلفظة Alcohol هي في الاصل الغول ثم تُرجمت «الكحول» من الانجليزية.

حتى في أيامنا الحاضرة نجد للغة العربية آثاراً واضحة في اللغات المعاصرة، فمصطلحات «ثوب» Thoub ، «العود» Oud ، «فدائي» Fedayee، شائعة الاستخدام في لغة الصحافة الانجليزية المعاصرة.

قدّر الاستاذ أنيس المقدسي الالفاظ العربية التي دخلت الانجليزية فوجدها تناهز المائة والأربعين كلمة، في بحث قدّمه لمجمع اللغة العربية بالقاهرة في أحد مؤتمراته، وهنا اجتهادات أخرى وصل الإحصاء فيها الى عشرة آلاف كلمة انجليزية من أصل عربي، كما ورد في كتاب المرحوم الدكتور سليمان أبو غوش، الذي صدر عام ١٩٧٧م.

تأثير العربية في الفرنسية: أشار أنور الجندي الى أن بيير جيرو قد قدم معالجة لهذا الموضوع، وأكد أن العرب هم أصل العلم الحديث، وبخاصة في علوم الطب والكيمياء والرياضيات والفلك، وكانوا هم همزة الوصل مع الشرق، بواسطة فارس والروم، وكانوا نقلة علوم الملاحة والتجارة الى الغرب.. الخ، وكل هذه التأثيرات بارزة فيما نجد في لغتنا من ألفاظ مقترضة، ثم قدّم جيرو قائمة من ٢٨ كلمة دخلت من العربية الى الفرنسية في العصور المختلفة، وقد وزعها بعناية على تواريخ اقتراضها. ومن هذه الالفاظ:

خليفة	Calife	جبة	Jupe
قناع ـ مسخرة	Mascara	سكر	Sucre
كباب	Cubebe	أمير	Emir
قميص	Chemise	قطن	Coton
غزال	Gazelle	امير البحر	Emiral

تأثير العربية في الالمانية: تشهد المستشرقة الالمانية د/ سجريد هونكة في كتابها (شمس العرب تسطع على الغرب) بذلك، وتملأ كتابها بالكلمات التي ترى أنها عربية الاصل في اللغة الالمانية، وتأتي في فهارس الكتاب بملحق ضم أكثر من ٢٥٠ كلمة، بعضها مشترك مع قائمة بيير جيرو الفرنسية.

تأثير العربية في الاسبانية والبرتغالية: لقد كان للغة العربية أثر بعيد في اللغة الاسبانية وكذلك البرتغالية، لأن اللغة العربية استمرت ثمانية قرون في الاندلس أقامت خلالها حضارة ضخمة. وأحصى العلامة دوزي والعلامة انجلمان هذه الكلمات في كتاب سمياه «مفردات الكلمات الاسبانية والبرتغالية المشتقة من العربية»، طبع في لندن ١٨٦٩م، وقد اجرى الاسبانيون عددا من التصفيات للغة العربية ومع ذلك فلا يزال ١٧٪ من كلماتهم عربيا.

تأثير العربية في الايطالية والصقلية: أشار د/ لويجي رينالدي الايطالي الى أن اللغة العربية تركت أثراً كبيراً في اللغتين الصقلية والايطالية، وأنه لا يزال الجزء الأكبر من الكلمات العربية الباقية تفوق الحصر، دخلت اللغة بطريق المدنية لا بطريق الاستعمار.

المقارنة بين العربية واللاتينية: نقلاً عن الأب انطون صالحاني اليسوعي (مجلة المشرق ١٩٢٥/٢/٢٣م) وساطع الحصري (في كتاب «آراء في اللغة والادب»)، يقول الاستاذ أنور الجندي: . . وجملة الرأي في ذلك أن اللغة اللاتينية ماتت لغة للشعب بموت الدولة، وبقيت لغة للكنيسة والعلماء، أما الشعب فكانت اللغات على لسانه تتكيف بتكيفات مختلفة حسب الأمكنة والأزمنة والعناصر، ولم تكن اللاتينية لغته الاصلية وانما كانت لغات اخرى كالصقلية والسكسونية والجرمانية، وكلها امتزجت بلغة اليونان، فلم تثبت تلك اللهجات الا بتمادي الزمن وتنوع الكتبة وفتح المدارس وتأليف الكتب.

يضاف الى هذا ان اللغة اللاتينية لم تكن لغة الغرب كله، وهي لم تستطع التغلب على «اليوغانية»، لأن اللغة اليڤنانية ارتبطت بحضارة أرقى من حضارة الرومان، فلما انتشرت الامبراطورية الى شطرين كانت اليونانية في الشرق واللاتينية في الغرب. .

هذا فضلا عن أن اللغة اللاتينية كانت لغة أرستقراطية لا يمارسها ولا يحسنها الا النخبة الممتازة، ولم تتغلغل في طبقات العوام.

وهكذا رأينا بالدليل والبرهان كيف استطاعت العربية أن تؤثر في اللغات الحية الاخرى تأثيرا جعلها معبّرة وثرية، وهذا دليل قوتها وأصالتها، وقدرتها على مسايرة اللغات الأخرى في التعبير عن العلم والفن.

الفصل الثاني

حملات التغريب الحاقدة وتدهور اللغة العربية

بدأت الحملة على اللغة العربية منذ أواخر القرن الماضي، وامتدت على أيدي كُتّاب ومفكرين أجانب ثم حمل لواءها كُتّاب من بلادنا. يذكر أنور الجندي من الكتاب والمفكرين الأجانب مستر ولكوس حينما ألقى خطابه عام ١٨٩٢م في نادي الازبكية بالقاهرة جعل عنوانه «لِمَ لَمْ تُوجد قوة الاختراع لدى المصريين الآن؟»، وأجاب عن هذا السؤال بأن السر في تأخرهم هو «اللغة العربية»، وأن المصريين لو اتخذوا لهم لغة «اقليمية» كما فعلت بريطانيا مثلا (مع اللغة اللاتينية التي أودعت المتاحف الآن) لاستطاعوا أن يتفوقوا ويخترعوا. وتابعه في القاهرة القاضي ويلمور عام ١٩٠١ م بجملة أخرى دعا فيها إلى ما أسماه «لغة القاهرة» واقترح كتابتها بالحروف اللاتينية. وقد ذكر أنور الجندي من الأجانب الذين كانوا يدْعون الى نبذ العربية في بلاد المغرب العربي المستشرق هاسنيون الذي دعا عام ١٩٢٩م الى الكتابة بالحروف اللاتينية، وامتد نطاق حملته جغرافيا حتى شمل ليس فقط بلاد المغرب العربي بل كذلك سوريا والبلاد العربية التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار الفرنسي. ثم تابعه في الحملة المستشرق م. كولان الذي كان يدعو الى العامية في بلاد المغرب العربي.

ولقد ترك هؤلاء الأجانب ذيولا من أبناء العرب، ينهجون نهجهم في الحملة الحاقدة على اللغة العربية والنّيل من قدرتها والتقليل من قدرها، وكان من هؤلاء في أواسط هذا القرن العشرين، لطفي السيد وسلامة موسى وعبدالعزيز فهمي في مصر، والخوري مارون غصن في سوريا، وغيرهم كثير، وكانوا يدعون الى استخدام العامية في التعبير نطقاً وكتابةً والاستعانة بالحروف اللاتينية. يوضح صاحب (العربية لغة العلوم والتقنية) أن محنة العربية لا تتمثل في حشود الألفاظ والمصطلحات الوافدة من عالم الحضارة، الى عالمها الذي يبدو متخلفا، ليس ذلك فحسب، بل ان محنتها الحقيقية هي في انهزام أبنائها نفسيا أمام الزحف اللغوي الداهم، واستسلامهم في مجال العلوم للغات الأجنبية، بحيث تكونت في العالم العربي جبهة عنيدة تجاهد للابقاء على العربية بمعزل عن مجال العلوم والتكنولوجيا، قناعة بعلاقة هشة مع لغة الحضارة، فما دامت صفوة المشتغلين بالعلوم تعرف الانجليزية فلا بأس من عزل العربية، بل وقتلها.

هذا مع أن هناك شبه إجماع على ثلاث نقاط:

أولا: ان العربية قادرة على استيعاب العلوم، وأنه لا يمكن لاي مجتمع أن ينهض ويتحضر إلا من خلال لغته، ومن ثم لن ينهض العرب الا بواسطة العربية.

ثانيا: إن معركة أكثر المشتغلين بالعلوم للغة الانجليزية لا ترقى الى مستوى معرفة أهلها أنفسهم، فهم يستخدمون لغة لا يحسنونها، ويهملون لغتهم التي يمكن أن يحققوا بها مستوى أداء أفضل، فيزدادون ضعفاً على ضعف.

ثالثا: ان مستوى استيعاب الطلاب في الكليات العلمية لما يتلقونه بالانجليزية ضعيف، وهو أضعف قطعاً مما لو تلقوا موادهم بالعربية على أيدي أساتذة يحسنونها.

يذكر الاستاذ عبدالرزاق البصير أنه حضر احدى جلسات مجمع اللغة العربية الاردني، واستمع من رئيسه د/ عبدالكريم خليفة حديثا يدعو الى الحزن والألم. . يقول د/ خليفة (ان بعض اساتذة مادة الرياضيات في جامعة اربد ترجموا الكتب المختصة في هذه المادة والمقررة على الطلاب في السنة الاولى واخذوا يلقون منها دروسهم عليهم، فكان نجاحهم باهراً لأن استيعابهم لهذه المادة كان قويا جدا، ولكن الغريب في الأمر ان عميد تلك الكلية قد تغير وجيء بعميد آخر، فأمر بأن تلغى الكتب المترجمة الى اللغة العربية، وان توضع مكانها كتب باللغة الأجنبية، ولا تسل عما حدث من ارتباك في نفوس الطلاب، وفي هذا دلالة على ان هناك من يسعى لابعاد اللغة العربية عن التعليم الجامعي، وهو امر لا يجوز السكوت عنه).

أما في تركيا فقد نجحت الأتاتوركية في تحويل الحروف العربية التي تكتب بها اللغة التركية الى اللغة اللاتينية، ولكن هل ادى هذا الى ما كان يرنو اليه كمال اتاتورك واشياعه من نهوض وتقدم وتحضر؟ الجواب: لا، فالدولة لا تزال من الدول التابعة حضاريا للتكنولوجيا الغربية، والذي حدث فقط هو ابعاد «اللغة» عن متناول الفرد، وعجزه عن قراءة «القرآن»، إذن فهي حملة تهدف الى سلخ الفرد التركي من دينه وابعاده عن دستور ربه بابعاده عن لغة القرآن.

ويتأسف د/ الناعوري على هؤلاء المتشددين في محاربة اللغة العربية في الجامعات العربية، فقد استطاعوا حتى الآن ان يجمدوا العربية في جامعاتهم، ويمنحوا الحياة والازدهار للغات الاجنبية، وهذا عكس ما يحدث في جميع الامم والشعوب التي تحرص على ان تكون السيادة للغاتها القومية دون سواها، في كل جانب من جوانب حياتها العلمية والعملية والادارية والتقنية. وقد اكد د/ الناعوري على ان هذا التصرف يعد مظهرا من مظاهر التخلف في العالم العربي، حتى في اعلى مستويات الثقافة عندنا.

لقد ادى ادعاء الذين بأيديهم الامر وكبار اصحاب الأقلام والمراكز الادارية والثقافية في بلادنا، بأن اللغة العربية اصبحت لغة الشعر والادب والتعبير عن خلجات النفس، وليس لديها القدرة على مسايرة ركب الحضارة الحديثة وعلى استيعاب مصطلحاتها، ومن هنا فلابد للطالب العربي ان يتلقى دروسه بلسان اجنبي، ادى هذا الاتجاه الى تدهور اللغة العربية في عقر دارها. ولعلنا اذا فصّلنا البحث في الأسباب التي تكمن وراء الدعوة الى التغريب واتهام اللغة العربية بالقصور نعرض لما يلي:

١ ـ يدّعي دعاة التغريب في بلادنا، والحاقدون علينا من الأجانب، ان لغتنا العربية قاصرة عن التعبير عن القضايا العلمية المتجددة وعن استيعاب مواليد الحضارة الحديثة لاسيما وان مخاضها في بلاد أجنبية غربية هي او شرقية، وبمعنى آخر فهم يطلقون على العربية «لغة دينية» او لغة «أدبية» وليست «لغة علمية». والدكتور شاهين يرد

على هذه الفرية في حوار اعلامي اجرته معه مجلة الامة فيقول: الخطأ اولا في المصطلح، فالذين يتعمدون استخدام «لغة الدين» و«لغة العلم» لا يفهمون المصطلحات، لأن اللغة لغة، تستخدم في كل الاهداف التعبيرية التي يريدها المتكلم، سواء اكانت اهدافا دينية ام اهدافا علمية، لا يختلف الامر. . . ولكن الصواب ان يقال: الاسلوب الديني والاسلوب العلمي، ولكل اسلوب طابعه الخاص، وقواعده فيما يُسمَّى بـ «التراكيب». اما القول «بلغة الدين» فهي عبارة يقصد بها مستعملوها التعبير عما يكنونه من عداوة للاسلام والعربية. ولسنا بحاجة الى دليل على صلاحية اللغة العربية للتعبير عن العلوم، فذلك هو الواقع، ولكننا بحاجة الى ان نبين موطن الالتباس في القول بان هنالك لغة دينية، ولغة علمية، فهذا (سخف) وانما القول بأن هناك اسلوبا علميا، واسلوبا دينيا هو الحق، فطبيعة اللغة او التراكيب اللغوية تتصل دائما في خواصها بخواص المعنى الذي تعبر عنه، ان كان صارم الدلالة، محددا تماما، او كان معنى يتدخل فيه ما يسمى بالمجاز او الاستعارة. . فاللفظ في المجال الادبي والانساني يقوم على الغموض احيانا، وعلى الوضوح احيانا، ويؤخذ الغموض فيما يسمى بوسائل التعبير: التشبيه والاستعارة والكناية وما الى ذلك. . اما الاسلوب العلمي فهو شيء مختلف، فلا يقرأه كل الناس، بل يقرأه العلماء، ويستطيع اي عالم ان يعرف ما بعقل اي عالم آخر عندما يقرأ معادلاته وتراكيبه وافكاره العلمية بدقة شديدة جدا، كما يتجنب الاسلوب العلمي ما يسمى بالمجاز او الاستعارة او الكناية.

٢ ـ كذلك يدَّعى هؤلاء عدم مواءمة رسوم حروف العربية الهجائية للحياة الحديثة.

٣ ـ ويدَّعون أيضا جمود اللفظ في معناه.

٤ ـ كذلك كانت الدعوة الى اللهجات العامية وانشاء لغات منها من أهم أسباب تدهور اللغة العربية.

٥ ـ ولعل خضوع البلاد العربية والاسلامية للحكم الاجنبي عنها، سبب قوي في انصراف ابناء العربية عن استخدام لغتهم في الكليات العلمية خاصة وفي التعليم عامة، يقرر عبد الرزاق البصير ان خضوع الامة العربية تحت ظل حكم اجنبي، ادى الى ضعف وعيها الى درجة اصبحت لا تقدر ما يعنيه ضعف لغتها من اثر على وجودها، فلما جاء الاستعمار الاوروبي زاد في تعميق هذا الداء في نفوس الكثيرين، لأنه يدرك بأن أهم عناصر قوة الأمة وعزتها يأتي من قوة لغتها. وقوة اللغة تنشأ من ترجمة العلوم اليها وتعليم ابنائها بها، لأن ذلك يخلق في الامة اعتزازا بلغتها، فانه اذا لم يتأكد في نفوس ابناء الامة ان لغتهم قادرة على استيعاب ما يجد في الحياة انهدمت او ضعفت على الاقل ثقتهم بلغتهم، مما يجعلهم ينصرفون الى غيرها من اللغات الاجنبية. ويؤكد عبدالرزاق البصير ان امة يصل حالها الى هذه الدرجة يصبح شأنها ضعيفا، مما يجعلها هدفا للغزو الثقافي.

وهناك عدة اسباب اخرى عرضها د/ مصطفى شعبان في تعقيب له على بحث في اللغة العربية بعنوان (مَن قتل اللغة العربية؟)، وجاء فيه أن من الاسباب التي أدَّت الى تدهور اللغة العربية حتى أضحت مشكلة عندنا:

أ ـ فكرة التعليم الكمي لا الكيفي: خصوصاً بعد الحرب العالمية الثانية. هذه الظاهرة ادت الى خلق جيل من انصاف المتعلمين يعلم جيلا من الجهلاء... وينطبق هذا التحليل بصورة خاصة على اللغة العربية وخريجي مدارسها.

ب ـ الاستهتار باللغة: واعتبار العلم بها عيبا والعالم بها متخلفا، لايجوز الاهتمام به.

ج ـ الإلحاح الدائم من وسائل الإعلام اليومية على استخدام لغة عربية معينة: في ألفاظها وقواعدها. والمطابع والإذاعات تمضغ هذا الكلام وتبثه على اسماع الناس وابصارهم كل لحظة، حتى اصبح العامة يحسبون هذه الغثاثة هي السليم، وان ما غيرها (كتبا صفراء) لا يجوز لعاقل متحضر ان يقرأها.

د ـ اصبح يسيطر على وسائل الاعلام جيل ممن يجهل اللغة العربية، وبالتالي فلسان حالهم يقول للمشاهد وللمستمع ان العربية الحقة لغة عيية قديمة لا تصلح للحضارة والتقدم والنماء الحديث.

ان الغيورين على اللغة العربية لم يقدموا لرجال العلوم واساتذة التكنولوجيا ما يشبع رغبتهم وبسرعة تجري مع معدل ما تقذفه الاكتشافات وما تأتي به الاختراعات وما تتناقله وسائل الاعلام وسبل الاتصال من منتجات التطور العصري السريع فه عالم التكنولوجيا ـ أقصد منتجات لفظية ومصطلحات علمية ـ فأعمال هؤلاء الغيورين على العربية لا تزال تحبو في بطء وتكبل حركتها في كثير من الأميال قيود الروتين في المجامع والهيئات المعنية في كثير من الدول العربية، حتى لا يسمع بما انتهى اليه هؤلاء العلماء.

وإن سمع ففي سرعة لا تتفق وسرعة الاختراعات ومسايرة التقدم المدهش حاليا.

الفصـــل الثالـــث

خصائص العربية وعوامل بقائها حية عبر العصور

لغة العلم هي اللغة التي يستطيع بها أفراد الأمة استيعاب ما هو متاح من علم وأفكار، والتي تمكنهم بمرونتها ودقتها وسلاستها من تأصيل علمهم والإضافة إليه والإبداع فيه، وهذا ما حدث بالفعل للغة العربية في عصور النهضة العلمية في القرون الخوالي. ولقد لخّص د/ هدارة سمات اية لغة كي تكون لغة للعلم في النقاط التالية:

١ ـ الوضوح: الذي لا يحتمل اللبس، فالغرض الاساسي للغة العلم هو تفسير ظاهرة او شرح طريقة، ولا يمكن تحقيق ذلك بلغة غير صريحة وواضحة او بكلمات مبهمة غير محددة المعنى.

٢ ـ سلامة البنيان اللغوي والايجاز حتى يمكن ان تعيه الذاكرة في يسْر، وحتى يتحقق للغة هذه الميزة لابد وان تحتوي على عناصر هي:

أ ـ الرموز: وهي عادة من حروف الهجاء تُستخدم للتعبير عن اشياء متعارف عليها، كرموز العناصر الكيميائية ووحدات القياس وغير ذلك، فنجد مثلا الدكتور عبدالصبور شاهين يورد من معجم (المصطلح) تأليف حسن السعران، ومن معجم المصطلحات العلمية لعبدالعزيز محمود وآخرين، ومن موسوعة الثقافة العلمية باشراف د/ انور عبدالواحد، جدول العناصر الكيميائية ومنه العناصر الاتية:

العنصر	رمزه	وزنه الذري	رقمه الذري
ذهب	ذ	197	79
أيدروجين	يد	I	I
نحاس	نح	63 ½	29
زرنيخ	ز	75	33
يود	ي	I27	53
حديد	ح	56	26
رصاص	ر	207	82

ب ـ المعادلات الرياضية: وهي صيغ رمزية للتعبير عن علاقة معينة او قانون.

جـ ـ الرسوم: وهي اشكال تخطيطية توضح بنية معينة، كالدوائر الكهربائية او الانشاءات المعمارية او التصميمات الهندسية او الاتحادات الكيميائية.

٣ ـ المصطلحات: والمصطلح العلمي هو كلمة او اكثر يتم الاتفاق على تخصيصها لتعني مفهوما محددا. ويوضح د/ عمر فروخ ان وضع المصطلحات موحدة هو امر من الامور الهامة، فلا يجوز ان يدل المصطلح الواحد على مدركين ولا ان يكون للمدرك الواحد مصطلحان او اكثر.

٤ ـ القصد الى حقيقة الامور وعدم العناية الكبيرة بالشكل: واذا كنا قد اكدنا على ان الوضوح سمة من سمات لغة العلم، فان الامر يستلزم منا شيئا من التفصيل، فهناك نفر كثيرون يؤلفون في العلم كما يؤلفون في الادب والشعر: يبدأ أحدهم بترجمة للأديب «قال فلان وقال فلان»، وقد يكون القولان متضادين، ثم يحاول المترجم للأديب او للشاعر او لرجل السياسة استعراض آرائه المختلفة، ويحاول ان يوفق بين المتناقضات منها، او استعراض اختلاف آراء الناس فيه. لكن هذا ـ على حد قول الدكتور عمر فروخ ـ ليس من سمات لغة العلم. . فما دام عندي قول في وجه من وجوه العلم لابن سينا مثلا، فأنا الغي كل قول لغير ابن سينا في هذا الباب من آراء ابن سينا واذا كان تاريخ العلم قريبا من تاريخ الأدب، فان تقرير العلم يختلف عن تقرير الأدب. وكذلك فالجدال ـ كما يجري في الفلسفة وفي الفقه وتخريج الأقوال ـ كما يقال في اللغة والنحو، وتسويغ الآراء ـ كما يقال في السياسة والاقتصاد، ليست من لغة العلم.

٥ ـ المنطقية: لغة العلم تحتاج الى منطق، وهو كما يعبر عنه د/ فروخ التوالي الصحيح لحدوث الاشياء او سبق الاسباب على النتائج ونسبة الفروع الى الأصول.

٦ ـ شمولية صفة العلم: فصفة العلم ليست وقفاً على جوانب المعرفة الانسانية في عالم الاعداد وعالم الطبيعة، بل يمكن ان تطلق على كل فرع من فروع المعرفة الانسانية اذا سلك الانسان في بحثه مسلك الدقة والوضوح والمنطق.

٧ ـ سمات أخرى للغة العلمية: يورد د/ شاهين سمات اخرى للغة العلمية، اولى هذه السمات: **الحرص على تجنب الصور البلاغية**، كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والتورية في اللغة العلمية، فهي لغة دلالتها مباشرة، لا تعرف هذا التفنن الذي ينم عن المهارة الشخصية، والذي يقصد به تجميل التعبير، واخفاء الحقيقة، وتزييف الواقع بالمبالغة والتناقض، ذلك ان دقة العلمية تقع وسطاً بين الإفراط والتفريط، وهما طرفا المبالغة، ومبنى الصور البلاغية. **ليس معنى ذلك ان تخلو اللغة العلمية تماما من كل اثر للوسائل البلاغية**، فهي قد تلجأ لبعض انواع التشبيه لغرض الايضاح، كتشبيه افريقيا على الخريطة بعنقود العنب، وكتشبيه ايطاليا بالحذاء، وكتشبيه فوران سائل ما بفوران سائل آخر، وتمثيل حدقة الاسد في اتساعها ليلا باتساع حدقة القط. فهذا كله يساعد على توضيح الفكرة العلمية، وهو لا يخفي حقيقة ولا يزورها.

وثانية تلك السمات ما يمكن ان نطلق عليه: **وحدة المفهوم التركيبي للجملة العلمية**، فاذا وصف كاتب علمي النار بانها حمراء، او ذات لون بنفسجي وجب ان يراد من ذلك ما يدل عليه من خصائص لون اللهب ونوع الوقود الذي اشتعلت به النار، دون ان يفهم منه التقابل بين لون النار ولون ثوب المحبوب، او خديه، فهذا طريق، وذاك طريق اخرى.

وثالثة هذه السمات **التزام التعبيرات المحددة لغويا او رياضيا**، فاذا اراد عالم ان يعبر عن بعد احد الكواكب عن أرضنا فيجب ان يبتعد عن التعبيرات الغامضة وغير المحددة، كأن يقول: انه يبعد عنا سنوات ضوئية كثيرة، او مئات الملايين من الأميال، فهذا اسلوب يليق بالخطباء والمتحدثين في البرامج التلفزيونية، اما العالم فيلتزم بكتابة الارقام المحددة، لأنها تعني عنده نتيجة علمية تتصل بوسيلة الاتصال بالكوكب، واثر ذلك على المناخ الارضي، والمجالات المغناطيسية، وغيرها من مشكلات علوم الفضاء.

وبعبارة اخرى يجب ان تتحقق المطابقة التامة بين المفهوم العلمي واللغة المعبرة عنه، وهذا ما يُطلَقُ عليه في فن البلاغة (المساواة)، في مقابل: (الايجاز والاطناب)، المستخدمان كثيرا في اللغة الادبية.

فهل تتمتع لغتنا العربية بهذه الصفات حتى تكون بحق لغة العلم والتقنية؟ ان هذا هو ما سيتضح بجلاء حينما نقف على أهم خصائص هذه اللغة الحية العريقة والتي نوجزها فيما يلي:

.٦

أولا : العربية لغة القرآن :

يرى المستشرق المسلم د / عبدالكريم جرمانوس ان للغة العربية سنداً هاماً أبقى على روعتها وخلودها هو « الاسلام » ، فلم تنل منها الاجيال المتعاقبة والعصور المتباينة واللهجات المختلفة ، على نقيض ما حدث للغات القديمة كاللاتينية ، حيث انزوت تماما بين جدران المعابد وكادت تنقرض .

وقد كان للاسلام قوة تحويل جارفة أثّرت في الشعوب التي اعتنقته حديثا، وكان لأسلوب القرآن الكريم أثر عميق في خيال هذه الشعوب فاقتبست آلافا من الكلمات العربية وازدانت بها لغاتها الأصلية فازدادت قوة ونماء .

ثانيا : الوضوح والسهولة والمرونة والتطور :

يوضح المفكر الاسلامي الاستاذ أنور الجندي أن اللغة العربية تملك من المرونة ما لا تملكه لغة حية أخرى ، فالألماني المعاصر مثلا لا يستطيع فهم كلمة واحدة من اللهجة التي كان يتحدث بها أجداده من ألف عام ، بينما العرب المُحْدَثُون يستطيعون فهم لغتهم التي كُتبت في الجاهلية قبل الاسلام . ولولا تطور اللغة العربية الدائب ما استطاعت الأجيال الجديدة ان تفهم لغة أجدادهم ، والمرونة التي تنطوي عليها لغة الضاد لم تنشأ جزافا وإنما هي نتيجة حتمية لطبيعة اللغة العربية ، حيث ان ما تتميز به من موسيقية واضحة وقابلية للتزاوج مع اللغات الأجنبية جعل منها لغة حية مرنة متطورة .

في بحث له حول جانب واحد فقط من جوانب عظمة اللغة العربية ، شرح الدكتور احمد بسام ساعي مميزات العربية في النطق ، وحتى يأتي شرحه واضحا مبْنِيًّا على أساس علمي اتّخذ من اللغة الإنجليزية (وهي لغة منتشرة في تدريس العلوم في العالم الآن) أساسا للمقارنة في هذا البحث . وهذه بعض المقتطفات التي تهمنا منه في دراستنا الحالية :

الحروف : المعروف أن الإحصاء النظري ، لا العملي ، لحروف اللغتين العربية والانجليزية يظهر تقارب عدد حروفهما ، فهي ستة وعشرون في الانجليزية ، وثمانية وعشرون في العربية ، أو تسعة وعشرون إذا عددنا الهمزة حرفا ، وهو الأفضل لأن الألف مجرد حرف ساكن ، أما الهمزة فحرف صائت حلقي كالعين والحاء والهاء ، فالاختلاف واضح وقوي ـ هذا هو الإحصاء النظري ، وهو إحصاء ناقص ومخادع عن الواقع العملي للغة .

إن حركات الفتحة والضمة والكسرة في العربية ليست في حقيقتها ـ على ضوء واقع اللغة الانجليزية ـ إلّا حروفا ساكنة كحروف الانجليزية (a,o,e) ، وان التنوين فيها ايضا حرف آخر مركب من ألِف قصيرة ونون ، أو واو قصيرة ونون ، أو ياء قصيرة ونون ، أو اذا شئنا الاختصار ، هو نون تضاف الى أحد السواكن القصيرة الثلاثة ـ اي الحركات ـ في آخر الاسم النكرة أو العلم المنصرف ، إذا وصفنا الالف والواو والياء بأنها المقابل الطويل لهذه السواكن القصيرة .

وتصل الانجليزية الى تلك السواكن الطويلة بتكرار القصيرة ، فالحرف (O) ساكن قصير فيها يتحول الى ساكن طويل بتكراره كما في (boot) أو بإضافته إلى ساكن قصير آخر مجانس له كما في(four) ، وان كانت الانجليزية لا تملك قاعدة نهائية للتمييز الكتابي بين الساكن الطويل والساكن القصير ، فقد يتحول القصير كتابة الى طويل لفظا كما في (for) التي لا يختلف لفظها عن (four) ذات الساكنين المتجانسين ـ أو الساكن الطويل ـ بينما لا يحقق اجتماع الساكنين في بعض الكلمات أي طول لأحدهما ، سواء أكانا متجانسين أم شبه متجانسين ، كما في (curtain ، أم متجانسين كما في (does) .

ولكن المقارنة النظرية بين اللغتين تظهر ان هناك تسعة عشر حرفا انجليزيا من أصل ستة وعشرين لها ما يقابلها في العربية وهي : أ ـ ب ـ ت ـ ث ـ ج ـ د ـ ذ ـ ر ـ ز ـ س ـ ش ـ ف ـ ك ـ ل ـ م ـ ن ـ هـ ـ و (w) ـ ي (y) . وهناك ستة حروف عربية أخرى خشنة تقابل في الانجليزية ـ وفي العربية نفسها ايضا ـ ستة حروف رقيقة ، وكأنَّ الحروف الاولى تضخيم لهذه الاخيرة ، كما يظهر فيما يلي :

١ ـ (t) ت ط .　　٢ ـ (d) د ض .　　٣ ـ (th) ذ ظ .

٤ ـ (s—c) س ص .　　٥ ـ (k) ك ق .　　٦ ـ(h) هـ حـ .

واذا كان هذا الاختلاف بين الحروف الرقيقة والحروف الخشنة لا يعني أية مشكلة لابن العربية فقد يكون ثمة مشكلة حقيقية امام المقبل على تعلّم العربية من غير العرب ، إذْ ليس من السهل على اللسان الأوربي ، مثلا أن يخشّن الكاف (k) لتصبح قافا عربية ، ولكن هذا ، من جانب آخر ، ليس من الصعوبة بحيث يكفي لوسْم العربية بصعوبة النطق ، فليس مطلوبا من المقبل على تعلّم العربية ان يلفظ القاف ، أو أي حرف عربي آخر ، كما يلفظه العرب تماما ، على الأقل في السنوات الأولى من دراسته ، فكيف اذا كان العرب أنفسهم غير متفقين ، منذ الأزل وإلى الآن ، على طريقة واحدة للفظ القاف ، وكذلك معظم الحروف الأخرى ، ولا سيما الحروف الستة التي نحن بصدد الحديث عنها الآن ؟ وهذا ، في رأينا ، ما يؤكده الحديث الشريف « نزل القرآن الكريم على سبعة أحرف » .

ثم لا يبقى أمامنا الّا أربعة حروف عربية يمكن أن ندرسها ، ـ بداية ـ بوصفها فاصلا حقيقيا واضحا ، وثقيلا على اللسان الأوربي ، وهي الحاء (وقد اقترحنا ـ مع بعض التجاوز ـ ان يكون المقابل الخشن للهاء) ، والخاء والعين والغين .

ويواصل د / ساعي كلامه في هذا البحث « المقارن » القيّم فيشير الى استجواب حصل عليه من طلابه الانجليز حيث كان يدرِّس في قسم اللغة العربية بمعهد الدراسات الشرقية بجامعة أُكسفورد في العام الجامعي ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤ ، فيقول : يجمع المقبلون على تعلّم العربية من الطلاب الانجليز على أن أبرز الجوانب سهولة في العربية هو الوحدة القائمة فيما بين اللفظ والاملاء ، وتتبني هذه الوحدة على ثلاثة أسس :

١ ـ تقيد الاملاء العربي شبه التام بالألفاظ المنطوقة ليكون صورة صادقة ودقيقة عنها .

٢ـ وجود صورة نطقية واحدة لا أكثر للحرف العربي ، مع الاستفادة أحيانا من قواعد علم اللغة العام في تجويد الحرف تَبعاً لسياقه ضمن الكلمة أو الجملة .

٣ـ عدم ارتباط العربية بنظام نَبْري محدد ، ومن ثم عدم حاجتها الى قواعد إملائية لضبط مثل هذا النظام .

وبعد ان ترسَّل الباحث في كلامه عن تقارب الحروف وتباينها في اللغة الانجليزية ومقارنة ذلك في اللغة العربية ، دَلَفَ في حديثه الى « النظام النبري » فقال : « ولكن أهم ما يميز العربية من الانجليزية على الاطلاق هو النظام النبري الذي يشكل أساسا هاما لا يستغني عنه من أسس الانجليزية ، بينما لا تلتفت اليه العربية ، ولا تأبه بوجوده ، ورغم اختلاف اللهجات العربية اختلافا شديدا بين المشرق والمغرب والشمال والجنوب ، ووضوح النبر ، مثلا على المقاطع الأخيرة من الكلمات في بلاد المغرب العربي عامة ، فهذا لا يشكل عائقا في فهم الشعوب العربية بعضها لهجات بعض ـ عند استعمال الفصحى طبعا ـ لأن النبر ـ كما أشار الدكتور ساعي ـ ليس من أسس العربية ، والخلط فيه لا يشكل أي ضرر على اللفظ أو المعنى .

ثم بيَّنَ بعض الثغرات في اللفظ الانجليزي وخصَّ منها : توالي السواكن ، استطالة الكلمة استطالة يثقل بها اللسان ، ثم توالى الحروف المتشابهة مَخْرَجاً أو اجتماعها بكثرة في الكلمة الواحدة ، ولا سيما الحروف الصفيرية كالسين والشين والزاي .

وقد يقول قائل : ان اللغة الانجليزية لغة عالمية راقية لا تدانيها اللغات الأخرى في تداولها وعالميتها ، قواعدهابسيطة لا بأس بها ومؤيِّدوها وعشّاقها أكثر من الكثير ، وقد نجحت في السيطرة على العالم . ولكن يجب على هذا القائل أن يتساءل : هل يعود نجاح هذه اللغة الى مقومات المعاصرة وعناصر السهولة التي تملكها ، أم الى عناصر خارجية ؟ يجيب الاستاذ الجندي بالتأكيد على الشق الثاني وذلك لأن الجوانب التي تعيب اللغة الانجليزية وتقلل من شأنها وتجعلها صعبة المراس عند الإمعان ليست بقليلة . فهي في أكثرها قائمة على الشواذ وتعتمد على السماع ، كما أن عماد اللغة نفسها يدور على نبرات صوتية كاتمة وجرس رنيني لا يخضع لأداء صوتي محدد وقواعد محددة . وقُلْ نفس الشيء في إملاء الانجليزية ، حيث يغزوه نقص بعض القواعد والضوابط من البداية الى النهاية . . . وهكذا فان اللغة الانجليزية التى تحمل صفة « المعاصرة » ولقب « أرقى لغة » لا تطاولها في عالميتها لغة ، هي لغة لا تحمل من مقومات المعاصرة وإمكانية مواكبة العصر الاّ ما هو أقل من القليل . وهذا يؤدي بنا الى حكم واحد هو ان الانجليزية ليست في ذاتها معاصرة ، وان معاصرتها وعالميتها مَدِينَة لمنحنيات الزمان وتنوءات التاريخ التي ترتفع طَوْراً بأقوام وتنحدر طَوْراً بآخرين .

ثالثا : درجة التنظيم :

في هذا الجانب من عبقرية اللغة العربية ، يوضح د / تمام حسان عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة ان العربية بنْية جامعة مانعة ، شأنها في هذا الطابع شأن كل اللغات ، ومعنى كونها جامعة أنها غانية بنفسها عما عداها ، فلها

من أصولها وقواعدها ومعجمها ما يتيح لها أن تكون أداة للتواصل بين الناس ، دون أن تفتقر الى أصل أو قاعدة من لغة أخرى ، ومعنى كونها مانعة أنها ترفض قبول هذه العناصر التي استغنت عنها بكمال ذاتها .

فهي ترفض ان تضيف الى أقسام الكلم فيها ، أو الى ضمائرها أو أدواتها أو قواعدها ، شيئا جديدا . فتأبى مثلا أن تقدم الصفة على الموصوف ، أو أن تستخدم في الجملة الاسمية فعلا مساعدا ، وهلم جرا ، ولو حدث شيء من ذلك لانهدّت البنْية وتحطّمت ، ولم تَعُدْ النتيجة صالحة لأن تُوصف « بالعربية » .

وهذه البنية العربية نظام كلي ، مكون من أنظمة فرعية ، على نحو ما نرى جسم الانسان جهازا أكبر مكوَّنا من أجهزة فرعية ، كالجهاز الهضمي والدوري والتنفسي والعصبي والإفرازي . . . الخ ، يتضافر بعضها مع بعض بأداء الوظائف الخاصة التي يصل الجسم الانساني بمجموعها الى التوازن الحيوي المنشود وهذه الأجهزة الفرعية لا استقلال لأحدها بوجود خاص ، ولا يبرر تناول أي واحد على حدة الّا لإرادة الشرح والتفسير في سياق تشريحي أو فسيولوجي . أما في واقع الحياة فإن فصل واحد منها عن غيره يقضي على البنية كلها ، فيموت الإنسان بما فقد من وظيفة حيوية كانت لهذا الجهاز الفرعي .

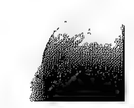
كذلك تمثل العربية نظاما مشتملا على أنظمة فرعية ، كنظام الأصوات ونظام المقاطع ونظام النبر ، ونظام التنغيم ، ونظام المباني الصرفية ، والإعراب والمطابقات ، والروابط ، والأدوات ، والرتب ، والتضام الذي يتمثل في الافتقار والاختصاص والتنافي والتوارد . . الخ .

رابعا : الاقتصاد والإيجاز :

وقد أفاض في هذا الجانب أستاذنا الدكتور حسان أيضا ، فقد بيَّن تميّز العربية في اقتصادها بظاهرتين : ظاهرة تعدد المعنى للمبنى الواحد (سواء تعدد المعنى النحوي او تعدد المعنى المعجمي) ثم ظاهرة النقل (سواء في النحو أو في المعجم) .

تتناهى الألفاظ والأنماط التركيبية ولا تتناهى المعانى ، ومن ثَمَّ يصبح على العربية أن تعبّر بالقليل المتناهي عن الكثير غير المتناهي ، فاذا تحقق لها ذلك فقد تحقق لها الاقتصاد بعينه . ولقد عمدت العربية الى اصطناع بعض الوسائل التي تمكّنها من تحقيق هذه الخاصية ، ولعل أشهر هذه الوسائل :

أ ـ ظاهرة تعدد المعنى للمبنى الواحد : تعدد المعنى النحوي : اذا قلّت الألفاظ والأنماط وكثرت المعاني فأَوْلَى باللفظ أو النمط الواحد أن ينسب إلى عدد من المعاني ، وقد تحقق ذلك في النحو بواسطة معاني الصيغ ومعاني الأدوات . كأن تصلح « استفعل » للطلب كاستخرج ، والصيرورة كاستحجر ، واعتقاد الشيء على صفة ما كاستصغر ، والمطاوعة كاستقام ، والاتخاذ كاستشعر ، وحكاية الشيء كاسترجع ، وقوة العيب كاستهتر ، والاستحقاق كاستحصد ، وكأن تصلح « تفعل » للمطاوعة كتكسر ، والصيرورة كتحجر ، والاتخاذ كتوسد ، والتدرج كتجرّع ، والتكلف كتصبّر ،



وهلم جرا . وسترى كيف تتعدد المعاني النحوية للادوات ، كأن تصلح « ما » للنفي والموصولية والتعجب والمصدرية الظرفية والشرط والزيادة والإبهام ، أو تصلح « أن » للشرط والنفي والتخفيف ، « من » الثقيلة (أي التأكيد) والزيادة ، وكأن تصلح اللام الجارة لعدد من المعاني كما تصلح للأمر .

تعددالمعنى المعجمي : اما تعدد المعنى المعجمي فحسبك ان تنظر في أي معجم يخطر ببالك وسترى لكل كلمة مفردة عددا من المعاني التي يمكن لها أن تؤديها بحسب ما ترد فيه من الجمل . انظر مثلا الى اختلاف معاني لفظ « ضرب » في الجمل الآتية : ضرب الأب ابنه ـ ضرب الله مثلا ـ ضرب له موعدا ـ ضرب له قبة ـ ضرب في الأرض ـ ضرب خمسة في ستة ـ ضرب النقود ـ ضرب على العود ـ ضرب العيار الناري ـ ضرب التليفون . فهذه معانٍ عشرة ، وهناك غيرها لمن شاء أن يكون أكثر إحصاء وحصْراً ولعل في ذلك ما يشير الى خاصية الاقتصاد في العربية .

ب ـ ظاهرة النقل :

النقل في النحو : لقد فطن النحاة الى بعض مظاهر النقل في النحو ، فأشاروا الى العلم المنقول عن الفعلية كيزيد ، أو الوصفية كصالح أو المصدرية كنصر ، كما فطنوا الى نقل نمط التركيب الخبري الي معنى الدعاء ، ونقل التركيب الاستفهامي الى الإنكار أو التقرير أو العرض أو التحضيض . ولكنهم كذلك طبقوا ظاهرة النقل دون إشارة الى هذا المصطلح في حالات أخرى ، كقولهم في « ما » التعجّبية أن أصلها الاستفهام وقد أُشربت معنى التعجب (أي نُقلت الى التعجب) ، غير أن ظاهرة النقل في النحو أوسع انتشارا من ذلك ، ولكن المقام لا يتّسع هنا لبسط القول فيها ، ومن ثَمّ نورد إشارات عابرة تمثل لها . وهكذا نرى النُّحاة يتناولون بعض مظاهر النقل تحت مصطلح « النقل » وبعضها تحت « الإشراب » ، وبعضها تحت « النيابة » كما في الأدوات .

النقل في المعجم : فهو ما نسميه المجاز ، فالمجاز « نقل » بحكم التعريف ، لأنه نقل اللفظ من معناه الحقيقي الى معنى آخر ليس له بحكم وضعه ، وذلك بواسطة علاقة فنية تربط بين اللفظ ومدلوله المجازي ، والقرينة تمنع أي توهّم لأنْ يكون المدلول المجازي مقصورا على الحقيقة .

جـ ـ الميل الى التركيز :

من مظاهر الاقتصاد في العربية غير ما تقدم ميلها الى التركيز ، ويتجلى ذلك في أمور منها نبذ استعمال الأفعال المساعدة في التعبير عن علاقة الإسناد في الجملة الاسمية ، لأن العربية تفضل أن تعبر عن هذه العلاقة بقرائن أخرى كرفع المبتدأ والخبر ، وتعريف المبتدأ إلاّ عند أمن اللبس وتقديمه على الخبر الاّ أن يدعو الى عكس ذلك داع من المعنى نحو « في الدار رجل » أو من المبنى نحو « أين زيد » ؟ ، أو « في الدارصاحبها » . ويتجلى التركيز أيضا في الإضمار بمعنيْه كليهما : المعنى الذي يكون فيه الإضمار ضد الذكر ، والمعنى الذي يكون معه ضد الإظهار ، ومما يتجلى به التركيز قابلية التلخيص والتحويل ، وهي مما كشفت عنه الدراسات الحديثة في حقل اللغة ، وإن أشار اليه القدماء بالقول إن تلخيص الكلام بواسطة العدول عن ذكر ما يسلم المعنى بتقديره ، ويدعو الفهم السليم الى هذا التقدير .

أما ما كشفت عنه الدراسات الحديثة ، ولم يشتمل عليه كلام القدماء ، فهو تلخيص البنية الملفوظة (وتسمى السطحية) للبنية الملحوظة (وتسمى العميقة) .

د ـ إمكان الاستغناء بالأصناف عن المفردات :

إمكان الاستغناء بالأصناف عن المفردات مظهر اقتصادي في لغتنا يسْهُل به فهمها وتناولها بالدرس ، ويتضح في أمرين : أحدهما التصنيف ، والثاني التقعيد ، وواضح ان المقصود بالتصنيف تحديد الاصناف (أي الأبواب) ، وان المقصود بالتقعيد تجريد القواعد .

هـ ـ الاقتصاد في الجهد :

ومما يتجلى به الاقتصاد في بِنْية العربية طلب الخفة ، أو ما يسمى في الدراسات الحديثة : « الاقتصاد في الجهد » وهو يُعَدُّ أساسا لِبعض الظواهر الصياغية في العربية : كالتأليف والإدغام ، والمناسبة الصوتية ، والإعلال والإبدال ، والتخلص من اْلتقاء الساكنين وغير ذلك .

خامسا : توفر وسائل النمو العقلي :

من أهم هذه الوسائل : الاشتقاق والإلصاق .

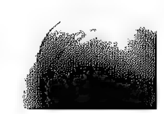
أ ـ الاشتقاق : وضع د / شاهين تعريفا للاشتقاق نصه : « هو استخدام الحركات في صوغ الكلمات من المادة على أساس قياس مطرد » وحين تدخل الحركات على الصوامت فإنها تخضع لنظام معين ، هو ما يعرف في اللغة بالقياس المطرد في صوغ المفردات . وبعبارة أخرى : تكوِّن الحركات مع الصوامت ما يسمى بالمقاطع ، التي هي من حيث الكمية أكبر من الصوت ، وأصغر من الكلمة غالبا ، وقد يتساوى المقطع مع الكلمة ولا سيما في الأدوات .

المقطع بالتعريف العلمي هو : (تقسيم طبيعي فوق البسيط للحدث اللغوي يتفق مع إيقاع النَّفس ، ومع تقاليد اللغة في بناء ألفاظها .

وهذه الأشكال الأساسية الثلاثة للمقطع العربي : الاول : المقطع الصغير ، ويتكون من صامت + حركة قصيرة . الثاني : المقطع الطويل المقفل ، ويتكوّن من صامت + حركة قصيرة + صامت . الثالث : المقطع الطويل المفتوح ، ويتكون من صامت + حركة طويلة .

هذه المقاطع الثلاثة هي التي يتكون منها الكلام العربي المتصل ، ولا بد لكل كلام متصل عربي أن ينتهي في التحليل الأولي للصيغ الى هذه المقاطع ، كلها أو بعضها .

وهناك صورتان مقطعيتان تردان في النطق ، في حالة الوقف غالبا ، وهما : الرابع : المقطع المديد المقفل بصامت ويتكون من صامت + حركة طويلة + صامت ، مثل النطق بالفعل (كان ـ Kaan) والخامس : المقطع المديد المقفل بصامتين ، ويتكون من : صامت + حركة قصيرة + صامتين ، مثل النطق بكلمة (قدر ـ qadr) .



وقد أطلق اللغويون على عملية تقليب الصوامت لتعطي جذورها الممكنة وصف (الاشتقاق الكبير) ، وأطلقوا على عملية تغيير أحد صوامت الكلمة لخلق مادة جديدة وصف (الاشتقاق الأكبر) .

وإذن يتحصل لدينا للاشتقاق ثلاثة أنواع :

الأول : الاشتقاق الأصغر ، وهو (أخذ الكلمات من المادة بواسطة إقحام الحركات في الصوامت) ، سواء اقتصرنا على هذا الاقحام ، وهو ما يسمى بالتحول الداخلي ، أو أضفنا اليه استخدام طريقة الالصاق .

الثاني : الاشتقاق الكبير ، وهو (الحصول على جذور مختلفة من مادة ذات صوامت مشتركة بوساطة التقليب) .

الثالث : الاشتقاق الأكبر ، وهو (الحصول على تنوعات من الجذور بوساطة تغيير أحد الصوامت الأصلية) .

ومن أجل هذا توصف اللغة العربية بأنها لغة اشتقاقية ، لأنها تتوصل كلماتها عن طريق استخدام المادة بجميع صور الاستخدام .

فنحن عن طريق الاشتقاق الأصغر نحصل من المادة بالشروط السابقة على : صيغ الأفعال الثلاثة : الماضي والمضارع والأمر ، كما نحصل على صيغ المشتقات وهي اسم الفاعل ، واسم المفعول ، والصفة المشبهة ، وأفعال التفضيل ، وأسماء الزمان والمكان واسم الآلة ، وفعلا التعجب والمصدر الصريح ، والمصدر الميمي ، واسم المرة ، واسم الهيئة .

ولا بد من الاشارة الى أن اللغة العربية تتميز بهذه الطريقة في الاشتقاق على اللغات الاوربية ، فلم تعرف اللغات الاوربية هذا (التحول الداخلي) في الحركات ، بل اقتصرت على طريقة تسمى (طريقة الإلصاق) .

ب ـ الالصاق : ويقصد به أن يضاف إلى أساس الكلمة زائدة في صدرها تسمى سابقة : (Prefixe) ، أو في عجزها تسمى لاحقة : (suffixe) ، أو في وسطها تسمى حشوا (infixe) ، ويغلب على اللغات الاوربية الاعتماد على السوابق واللواحق في صوغ الكلمات ، ويقل ـ ان لم ينعدم ـ استعمال الحشو ، أي : التدخل في قلب الكلمة بالتغيير أو بالاضافة ، وكل ذلك يطلق عليه مصطلح (الإلصاق) Affixation .

فالكلمة في الفرنسية مثلا ذات نواة ثابتة مكونة من صوامت وحركات معا ، مثل sable ثم يضاف إليها ، أو يلصق بها لواحق مثل : (sable (er ، ومثل (sabl (e ، سوابق مثل : desensabler, en — sabler وذلك بإدماج السابقتين . أو هما معا مثل : des — en — sable — ement ، غير أن النواة الأصلية لا تمس أية صورة من الصور الاشتقاقية وبهذا يحصلون في الفرنسية أو في الإنجليزية على جميع المشتقات .

أما في العربية فاننا نستخدم الى جانب (التحول الداخلي) عملية (الالصاق) فندخل على المادة بعض السوابق واللواحق والدواخل أو الحشو ، في شكل مقاطع كاملة ، تحمل بالقوة معنى وظيفة لغوية ، وبذلك تحصل على قدر وفير من الكلمات .

وقد عرفت العربية حروفا خاصة تستعملها في زيادة البنية ، تسمى (حروف الزيادة) وهي مجموعة في العبارة : (سألتمونيها) ، ومن هذه الحروف زوائد فعلية كالهمزة والسين والتاء والنون ، وزوائد اسمية كالميم والهاء ، وزوائد مشتركة كالالف والواو والياء واللام . على أن هذه الحروف لا تزاد مجردة ، بل لابد من اقترانها بحركات مناسبة لتصبح مقاطع كاملة ، ثم تضاف في موقعها ، واحدا أو أكثر ، لتحقيق البنية الاشتقاقية المرادة . وهذا الذي نقرره هو خلاف ما جرى عليه الصرفيون ، فقد تصوروا دائما حروف الزيادة مجردة عن الحركات ، وهو نقص في البيان لا ينبغي التغاضي عنه .

ولا ريب ان الالصاق يحتاج الى مزيد إيضاح لتحديد دوره في تنمية موارد اللغة العربية .

وعملية الالصاق لا تبتعد كثيرا عن عملية التركيب ، من حيث كونها جمْعاً بين عناصر مختلفة في تكوين واحد ، غاية ما هنالك ان التركيب يقوم على اساس الجمع بين عناصر مستقلة ، ذوات دلالة ، أما الإلصاق فهو جمع بين عنصر ذي دلالة ، وعناصر أخرى لا دلالة مستقلة لها ، بل هي مجرد حروف تظهر معانيها في غيرها ، وهي في الواقع أقل شأنا من حروف المعاني التي تؤدي وظيفتها في التركيب مع احتفاظها باستقلالها الشكلي .

ولقد كان من الممكن من الناحية التنظيمية المحضة اعتبار الحركات المتغيرة وحدات صرفية (الظاهرية) دالة على الوظيفة الاشتقاقية ، كالفاعلية أو المفعولية ، الى جانب الصوامت اللواصق ، لولا أن الخصائص الصوتية للغة العربية قد فرضت أن يعالج جانب الحركات في إطار مفهوم (التحول الداخلي) ، لأن الحركات لا تكون بذاتها مقطعا عربيا ، ويبقى جانب الصوامت في أشكالها المقطعية ليعالج تحت مفهوم (الإلصاق) ، باعتباره داخلا في التنظيم المقطعي .

هكذا يتضح لنا من خلال استعراض خصائص اللغة العربية أنها لغة حية على أعلى مستوى بما تملكه من (استراتيجية) عالمية ، بين اللغات الأخرى ، فهي لغة القرآن أي مفتاح الاسلام ، فكل المسلمين مطالبون بتعلمها واستعمالها وان كانوا من غير العرب ، وهي اللغة العالمية التي تتمتع بالوضوح والسهولة وسلامة البنيان والإيجاز والقصد الى حقيقة الأمور ، وهي اللغة التي تمكن أبناءها من استعمالها ـ اذا فهموا أصولها وعرفوا قدراتها ـ وتوفر لهم المقدرة على اشتقاق الألفاظ والصاق الكلمات ونحت المصطلحات .

فكيف يستطيع أبناء العربية اليوم أن يجعلوا من لغتهم مقوما أساسيا لنهضتهم العلمية وحضارتهم التقنية المنشودة ؟ وهل قام بذلك العرب والمسلمون في سالف الزمان ، حتى نقتدي بهم ونترسم خطاهم ؟ نعم كانت الحركة العظمى للترجمة والتعريب التي شرفت بها عصور النهضة الحضارية لا سيما العصرين الأموي والعباسي حين ازدهرت العلوم وتقدمت الفنون وارتقت المعارف وانتشرت أشكال الحضارة .

الفصل الرابع

الحركة العظمى للترجمة والتعريب في العالم الاسلامي

أولا : العصر الأموي :

إن أول ترجمة ذات طابع علمي ، وقعت في الاسلام كانت على يد خالد بن يزيد بن معاوية المتوفي (٨٥هـ ـ ٧٠٤م) الذي تخرَّج في علوم الحكمة على رهبان مدرسة الاسكندرية كمريانوس ، واسطفانوس ، وبذل العطايا والهبات وبذل المال ، لأهل الحكمة ورؤساء الصنعة والمترجمين الذين قاموا بنقل كتب النجوم والطب والكيمياء والحروب والآداب والآلات والصناعات ، ويقول ابن النديم : « لقد كانت له محبة للعلوم ، . . فأمر بإحضار جماعة من فلاسفة اليونان ممن كانوا ينزلون بمصر ، وقد أجادوا العربية ، وأمرهم بنقل الكتب في الصنعة من اللسان اليوناني والقبطي الى العربي ، وهذا أول نقل كان ، أي في الاسلام .

ولم يكتف هذا الأمير بالنقل والترجمة ، بل أسهم في التأليف بنفسه ، حيث سُمِّيت تآليفه بأنها أول تآليف في مجال الحكمة . ثم جاء الخليفة مروان بن الحَكَم فوجه بعض همته الى النقل فترجم له ما سر جويه البصري كتاب اهرون بن اعين القس من السريانية ويُعَدُّ من الكتب النفيسة التي تناولت الحكمة وغيرها .

وسار عبدالملك بن مروان (٦٥ ـ ٨٦هـ) على منوال والده في الاهتمام بالنقول والترجمة ، حتى ليعدُّ هذا الخليفة أبرز خلفاء بني أمية اهتماما بالتعريب والترجمة ، حيث وجَّه همَّته الى ترجمة الدواوين الى العربية ، لأن دواوين مصر كانت ما زالت بالقبطية ، ودواوين الشام بالرومية ، ودواوين العراق بالفارسية ، وبذلك وضع لبنة قوية في صرح بناء القومية العربية ، وتأصيل التعريب .

ولما كانت خلافة عمر بن عبدالعزيز (٩٩ ـ ١٠١هـ) عثر على اهرون في خزائن موروثات الخلافة ، فأخرجه ، وحثَّ المسلمين على قراءته والانتفاع به لما له من أثر كبير في التفكير الفلسفي ، واحتوائه على ألوان من الحكمة ذات القيمة في بناء الحياة الفكرية .

ومما يُذْكَرُ بالثناء ما قام به أبو العلاء سالم ، كاتب هشام بن عبدالملك (١٠٥ ـ ١٢٥هـ) من نقل رسائل ارسطو ، وكان سالم هذا ممن يجيدون العربية واليونانية ، حتى أنه أعاد النظر فيما سبق ترجمته وأصلح كثيراً من أخطائه .

ثانيا : العصر العباسي :

جاء العصر العباسي فأخذت الترجمة فيه طابع الشمول والغزو ـ كما عبَّر بذلك الدكتور عفيفي ـ فبعد أن كانت في نطاق رغبة الخلفاء لإشباع نهمهم العلمي ، أصبحت سنَّة من سنن الدولة ، ومنهجاً من مناهج الأفراد والأُسر ، وذلك عندما كثر اختلاط العرب بأبناء الدول المفتوحة من الخليج الى المحيط ، فاستشعروا الحاجة الى علوم ومعارف

لم تكن لهم بها صلة ، أو كانت ولكنها كانت صلة ضئيلة ، فأرادوا الاستزادة منها ، فقرَّبوا العلماء والأطباء والحكماء ، وأهل الفنون والأدب ، والحساب والفلك ، وأجزلوا لهم العطاء .

فهذا أبو جعفر المنصور (١٣٥ ـ ١٥٨هـ) ثاني الخلفاء العباسيين كان مُولَعاً بالطب والنجوم والفلك والهندسة فكاتب ملوك الروم يطلب منهم ما لديهم في هذا الشأن فبعثوا اليه كليات اقليدس في الهندسة ، وفي الطبيعيات ، وفي ذلك يقول المسعودي : « كان أبو جعفر المنصور أول خليفة تُرجمت له الكتب من اللغات العجمية الى العربية ، منها كتاب : كليلة ودمنة ، وكتاب السندهند ، وتُرجمت له كتب أرسطو طاليس من المنطقيات وغيرها ، وتُرجم له كتاب المجسطي لبطليموس ، وكتاب الارثماطيقي ، وكتاب اقليدس ، وسائر الكتب القديمة من اليونانية والرومية والفهلوية والفارسية والسريانية ، وخرجت الى الناس فنظروا فيها وتعلقوا الى عملها .

وكان جورجيس (١٦٠ ـ ٧٧٧م) رئيس أطباء جنديسابور قد استقدمه المنصور ليكون طبيبه الخاص ، لما شاع عنه من مهارته الطبية ، وكان يجيد اليونانية والفارسية ، فقام بترجمة كثير من كتب الطب اليوناني والفارسي ، وسار أولاده وتلاميذه كبختيشوع وسرجيس على نهجه في الترجمات الطبية .

وسار الرشيد على منوال أسلافه ، فحينما افتتح عمورية وأنقرة انتخب من أبنائها فريقاً من العلماء والتراجمة وجعلهم في حاشيته ، وطلب اليهم أن يختاروا عيون الكتب التي وُجدت في مكتبات هاتين البلدتين ، فاختاروا الكتب النادرة التي لا توجد عند غيرهم من الأمم في ميدان الطب والفلسفة والفلك ، ونقلوها الى بغداد ، وأمر الرشيد آنذاك أبا زكريا يوحنا بن ماسوية (٢٤٤هـ) أكبر أطباء عصره أن يرعى هذه المنقولات ، وأن يعنى بترجمتها وأن يختار في سبيل إنجاز هذه الترجمة من يعاونه ممن أحسنوا اللغات الى جانب العربية .

كما طلب الرشيد الى طبيبه الخاص منكه الهندي ان يتولى نقل الكتب من الهندية الى العربية ، فنقل عدة كتب تبحث في الطب على طريقة الهنود ، وممن أسهم في النقل معه ابن دهن الذي كان يشرف على بيمارستان البرامكة .

ولما آلت الخلافة الى المأمون (١٩٨ ـ ٢١٨هـ) سار سيرة والده ، بل أشرف على الذروة ، حيث وجَّه همته الى الترجمة والتأليف ، حيث كان يميل بطبعه الى كتب الحكمة ولا سيا كتب الفلسفة والمنطق ، لأنه كان معتزليَّ النزعة ، مؤيِّداً لسلطان العقل ، وحرية الرأي ، ومن ثَمَّ أكثر من ترجمة هذ اللون ، لأنه رأى فيه خير معوان على دعم العقل ، وتحكيم المنطق ، مما دعا الى بروز علم الكلام واستوائه فنّاً له مناهجه وقضاياه المعينة . ولقد وصف صاعد الأندلسي مدى ازدهار هذه الانتفاضة الفكرية ، واعتمادها على حركة الترجمة والتعريب فقال : لما أفضت الخلافة الى الخليفة السابع عبدالله المأمون ، تمَّم ما بدأ به المنصور . . . فأقبل على طلب العلم في مواضعه ، واستخراجه من معادنه ، بفضل همّته الشريفة ، وقوة نفسه الفاضلة ، فداخل ملوك الروم ، وأتحفهم بالهدايا الخطيرة ، وسألهم صلته بما لديهم من كتب أفلاطون وأرسوطاليس وابقراط ، وجالينوس واقليدس وبطليموس وغيرهم من الفلاسفة ، فاختار له مهرة التراجمة ، وكلفهم إحكام ترجمتها ، فترجمت له على غاية ما أمكن ، ثم حضَّ الناس على قراءتها ، ورغَّبهم في تعلّمها ، فنفقت سوق العلم في زمانه وقامت دولة الحكمة في عصره .

حقاً ، لقد كان « بيت الحكمة » في بغداد بمثابة أكاديمية علمية تنقسم الى أقسام متعددة للنقل حسب اللغات ، وفيها قسم للتأليف وآخر للبحث . وقد بلغ عدد الكتب التي ترجمت الى اللغة العربية حسبما ذكر ابن النديم في الفهرست نحو (٤٠٠) كتاب ، منها (١٤٩) في الطب فقد ترجم من كتب جالينوس (٥٣) كتابا ، ومن كتب روفس (٤٣) كتابا ، ومن كتب أبو قراط (١٠) كتب ، ومن كتب ديسقوريدس كتابان ، ومن كتب فولس الاجانيطي كتابان ، ... الخ .

أساليب الترجمة والتعريب في هذه الحركة العظمى :

أولاً : الترجمة اللفظية : وفيها يعمد المترجم الى النص ، ويقوم بنقله كلمة بكلمة وحرفا بحرف ، وهذه الترجمة الحرفية مرذولة لأن الترجمة تأتي مفككة ليس بين كلماتها كبير ارتباط أو سياق يحكم وحدتها ، فضلا عن أن كثيرا من الكلمات الفنية ليس لها مصطلحات تقابلها في العربية ، أضف الى هذا أن التعابير ذات الصبغة المجازية لا يتيسَّرُ لمترجم أن يقوم بنقلها بعيْنها إلى اللغة المترجم إليها ، لأن ثمة فارقاً كبيرا بين الحقيقة والمجاز . وكان على رأس هذه الطريقة : يوحنا بن البطريق ، وعبد المسيح الحمصي ، والخطير في هذه الطريقة ان الترجمة كانت تتم أولاً من اليونانية الى السريانية ، ثم تقع من السريانية الى العربية ، ففي هذه الدورة ـ ولا شك ـ يقع ابتعاد عن الأصل المترجَم عنه .

ثانيا : الترجمة المعنوية : ويعمد فيها الكاتب أو المترجم الى تفهّم عبارة النص ثم يقوم بترجمة فحواها الى العربية ، وهو بذلك يكون أكثر سداداً لأن المقصود ليست الألفاظ ، ولكن المقصود هو الفكرة الدقيقة التي يريدها المؤلِّف ، وكان عميد هذا الاتجاه : حنين بن اسحاق .

حين كانت تفد إلى العرب ألفاظ وكلمات من اللغات المجاورة ، لم يكن بوسعهم أن يطردوها بعيداً عن ألسنتهم ، ولقد حدد أبو حيان وسائل تعاملهم معها بما يلي :

(١) تغيير بعض الألفاظ الوافدة وإلحاقها بأبْنية كلام العرب .

(٢) تغيير بعض الألفاظ الوافدة وعدم إلحاقها بأبْنية كلام العرب .

(٣) ترك بعض الألفاظ دون تغيير .

كذلك فقد نقل شحادة الخوري عن الأمير العلامة مصطفى الشهابي تحديده للمسالك الشتى التي اتبعها المسلمون في عصور نهضتهم العلمية العظمى فيما يلي :

(١) تحوير المعنى اللغوي القديم للكلمة العربية وتضمينها المعنى العلمي الجديد .

(٢) اشتقاق كلمات جديدة من أصول عربية أو معرَّبة للدلالة على المعنى الجديد .

(٣) ترجمة كلمات أعجمية بمعانيها .

(٤) تعريب كلمات أعجمية وعدها صحيحة .

وإتماما للفائدة ، فان د / شاهين درس هذه المسألة وكانت خلاصة ماتوصل اليه الآتي :

المعاملة الاولى : معاملة اللفظ الأعجمي كاللفظ العربي .

المعاملة الثانية : أن يتركوه على حاله في لغته وينطقوه كما هو .

ولقد كان العرب يغيرون الحروف الأعجمية الى حروف عربية ، ومما لوحظ مثلا أنهم كانوا يبدون صوت الباء فاء والهاء قافا او جيما ، فيقولون في بستة : فستق ، وفي بالوذة : فالوذج ، ويقولون في paradius : فردوس : وفي استبره : استبرق ، وربما قلبوا الخاء هاء كما في (دراخمة) التي صارت : درهم ، وهناك أمثلة كثيرة على ابدال أصوات أخرى ، ولكن المتتبع للتبدلات الصوتية يجد أنها لم تجر في لسان الأقدمين على قاعدة مطردة ، ويبدو أن العامل الذي يتحكم فيها متغير في كثير من الاحوال ، ومن ثم لم تطرد قاعدتها ، غير ان هناك مقاييس عامة استقر عليها الأقدمون يمكن الاحتكام اليها في معرفة اللفظ الاعجمي ، سواء عرب أم بقيت له عجمة ، ومن ذلك أنهم قالوا :

١ ـ لم تجتمع الجيم والقاف في كلمة عربية ، فمتى جاءتا في كلمة فاعلم أنها معربة ، ومن ذلك كلمة (جرندق) : اسم .

٢ ـ لاتجتمع الصاد والجيم في كلمة عربية ، فاذا اجتمعتا في كلمة فهي معربة ، مثل : الجص . وليس في كلام العرب زاي قبلها دال ، ولذلك قالوا في مهندز : مهندس .

٣ ـ ليس في أبنية العرب اسم فيه نون بعدها راء ، وما جاء من ذلك معرب ، مثل نرجس .

٤ ـ ليس في كلام العرب وزن فعالان ، كخراسان .

٥ ـ ولاوزن فاعيل ، كقابيل وهابيل .

٦ ـ ولا وزن فعاويل ، كسراويل .

ولاريب أن أوزان الكلمات الأعجمية أكثر من أن تحصى ، لأن الأعجمي وافد من لغات كثيرة ولكل لغة نظامها الصرفي الذي يميزها عن غيرها ، فهذه الضوابط إذن تعتبر من قبيل التمثيل لاعلى سبيل الحصر .

ويستطيع من شاء أن يرجع في أمر المعرب في اللغة قديما الى المراجع التي تخصصت في دراسته ، ومن ذلك كتاب « المعرَّب » للجواليقي ، « وشفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل » للشهاب الخفاجي ، « والطراز المذهب في الدخيل والمعرَّب » لمحمد تهاني ، « والدليل الى مرادف العامي والدخيل » لرشيد عطية .

ولقد بقيت مشكلة التعريب محصورة في اطار هذه الافكار الى ان ضعفت العربية في مواجهة اللغات الحديثة ، وأصبح لزاما على أبنائها ان يعالجوا نقاط ضعفها ، وان يعينوها على مواكبة التغيرات المعاصرة .

فحين جاء المجمع اللغوي بالقاهرة ليعالج هذه المشكلة أصدر قراره الذي يقول : « يجيزالمجمع ان يستعمل بعض الالفاظ الأعجمية ـ عند الضرورة ـ على طريقة العرب في تعريبهم » .

وإنما قال : عند الضرورة ـ لأن المجمع في قرار آخر يفضل اللفظ العربي القديم على المعرب الا اذا اشتهر المعرب ، كما سبق ذكره .

نتائج حركة الترجمة والتعريب الاولى في العالم الاسلامي :

لقد نمت اللغة العربية على أيدي المسلمين في عصور النهضة العلمية العظمى بفضل ما أوتوا من اقتدار على الاشتقاق والتعريب ، فأفسحت العربية صدرها للعلوم الأجنبية عنهم ، ولو تقاعسوا أو جمدوا أو اكتفوا بما سمع عمن كان قبلهم ، لقصرت اللغة عن أداء المعاني العلمية ولفقدت اللغة العربية ألوفا من أسماء المعاني ومن المصطلحات العلمية التي اشتملت عليها الكتب المترجمة فيما بعد . ولقد كانت هذه التجربة الاولى في العالم الاسلامي نبراسا لقدرة الغة العربية على التوسع والاغتناء وعلى التعبير عن دقائق العلوم ، وقد أضحت لغة العلم قرونا عديدة من الزمن .

ولقد لخص لنا د / عفيفي أهم النتائج المتحصلة من هذه الحركة بل النهضة العظمى كما يلي :

١ ـ رحب أفق الثقافة العربية فوسع علوما وفنونا وفلسفات لم يكن لهم بها علم من قبل ، أو كانوا على المام ضئيل ببعضها ، فأفادوا سعة وعمقا وخبرة .

٢ ـ بلغ التطور درجة ملحوظة في العصر العباسي الذي يعتبر أزهى عصور الترجمة والنقل وأقيمت من أجلها الدواوين ودور الحكومة والمدارس ، وكثر استقدام العلماء من متعددي اللغات فمن اليونانية الى السريانية الى الفارسية الى القبطية الى الهندية ، حتى اذا استقر الأمر بانتهاء دور الترجمة ، كانت حضارة العرب تفتحت ، وأينعت ثمارها ، وأخذت تملأ مسامع العالم المعمور يومئذ ، حتى قال العالم (ليبرى Libri) : « احذفوا العرب من التاريخ ، يتأخر عصر التجديد في أوربا عدة قرون » .

٣ ـ أصابت اللغة العربية في قاموسها غنى ، بما دخل اليها من مصطلحات وتعابير جديدة في مختلف العلوم والفنون ، وهذا يدل على مرونتها وقدرتها على الاستيعاب والهضم وتجاوبها مع التقدم العلمي .

وأفادت غنى في أدبها وتشريعها من حيث المقاييس والقيم ،واعتماد المقدمات والنتائج والمنهج المنطقي في التقسيم والبراهين .

٤ ـ لقد كان العرب على ميعاد مع القدر ليحملوا عبء الفكر الانساني ويسيروا به قرونا عديدة ، فبمجرد أن اطلعوا على العلوم والثقافات الأجنبية التي ترجمت ، انطلقوا يطبقونها ويشرحونها ، ويقننونها ويضيفون اليها جديدا نتيجة الممارسة والتجربة والاستقصاء والملاحظة .

فأتاحت لهم هذه التجربة الفريدة من حملهم لهذه الرسالة العلمية أن يتركوا بصماتهم شاهدة ، وان يسجلوا عملهم على صفحات التاريخ ، وان يتقدموا بالعلم والفنون والثقافات خطوات على طريق الحضارة .

٥ ـ لقد أثمرت هذه الكنوز التي نقلوها ، وهذه الثقافات الاجنبية التي أضيفت الى التراث العربي ثمرتها المرجوة ، فأحدثت تطورا كبيرا في العقلية العربية ، ووالتفكير الانساني وخطت بالحضارة الاسلامية خطوات نحو الرقي والازدهار .

٦ ـ لقد قدم المسلمون للانسانية خدمة جليلة بنقل هذا التراث الانساني والمحافظة عليه من العبث والدمار حيث كان مصيره الضياع لولا أن قيض الله له العرب ، ولم يفعلوا به ما فعله الفرنجة في اسبانيا عندما أجلوا المسلمين عنها أو ما فعله المغول والتتار عندما هاجموا البلاد الاسلامية ، ورموا بالتراث العربي والاسلامي في البحر وحرقوه .

٧ ـ ان التراث العلمي الذي قدمه لنا المترجمون من نقل أو تأليف يحسن بنا أن ننظر اليه في شيء من الحيطة ، لأن الترجمة أحيانا لاتكون دقيقة ، كما أن التأليف قد لاتكون تآليف خالصة ، وانما هي نقول وتلخيصات .

الفصل الخامس

التجارب المعاصرة في بعض الدول

بعد أن أوضحنا تأثير اللغة العربية في اللغات الحية الأخرى ، ثم بينا جوانب من الحملة الحاقدة على لغتنا العظيمة ، وعرضنا لأهم خصائص هذه اللغة وهي التي أبقت عليها حية عبر العصور ، وكذلك أصبح واضحا أمام كل ذي عقل وبصر مدى مقدرة العربية على استيعاب مصطلحات التكنولوجيا المعاصرة ، أضحى أمر التعريب ضروريا اذا أردنا نهضة علمية مرموقة في مستقبل أمتنا العربية والاسلامية بوجه عام ، ولعل التجارب التي قامت بها بعض دول العالم وشعوبه في الاعتماد على لغاتها من الادلة الدامغة على امكانية القيام بهذه المهمة المصيرية ، وعلى ارتباط اللغة بحركات التقدم العلمي والحضاري عموما .

التجربة اليابانية : من المعروف ان العلوم نوعان : علوم أساسية ، وعلوم تقنية (تكنولوجيا) ، ومن المعلوم أيضا انه ليس في وسع أمة ما ان تعيش عيشة محترمة وتضمن استقلالها وتصون كرامتها مالم تتضلع بالعلم ، سواء منه الاساسي أو التقني ، وربما كان النوع الثاني وما يتصل به من الامور الفنية في التصنيع والزراعة أجدى وأنفع من النوع الاول في النهضة المادية للأمة ورفع مستواها المعاشي .

أوضح د / فاضل الطائي أن اليابان قد فطنت الى منافع هذا النوع من العلم وتأثيره الكبير في رفع الحياة المعاشية لسواد شعبها فأعارته اهتماما يليق بما له من فوائد جمة ورعته رعاية يستحقها فارسلت بعوثها الى الأمم التي برزت في العلوم التطبيقية كالدول الأوربية والولايات المتحدة الامريكية آنذاك لدراسة هذا النوع من العلم ، كما أوفدت القليل من بعوثها لدراسة العلوم الأساسية . ولما عادت بعوثها بدأت بصنع الآلات الزراعية الحديثة وبناء المعامل التي تستخدم مواردها الطبيعية ولم يكن التصنيع والبناء بجديدين بل نقلت ماهو معروف في أوربا وامريكا الى بلدها وأفادت منه فائدة كبيرة في الحفاظ على دخلها القومي أولا ثم استغلال الأيدي العاملة استغلالا يضمن رفع مستواهم الاقتصادي والاجتماعي ، كما صيرت من خاماتها الطبيعية موارد تجارية تدر عليها الربح الكثير . وخلاصة القول ان اليابان قد اعتمدت في ابان نهضتها على التقليد والنقل لما كان موجودا في الأمم التي سبقتها في المضمار الحضاري المادي . وعندما اطمأنت الى مستوى شعبها المعاشي ودخلها القومي تبنت الاهتمام بالنوع الثاني اي التكنولوجيا من العلم . فتعاون علماؤها من النوعين الأساسي والتقني وانطلقت الى العالم بنهضة قومية وفي فترة قصيرة جدا كانت موضع دهشة الأمم الأخرى واعجابها ، وجعلت من لغتها الرسمية أداة مستعملة في شتى العلوم ومختلف المجالات ، حتى أننا نرى بحوثهم منشورة باللغة اليابانية وان كانوا يلحقونها بملخصات باللغة الانجليزية .

التجربة الصينية : اذا كانت اليابان قد عنيت منذ بداية نهضتها العلمية والتكنولوجية بالتكوين الأساسي لمبادىء العلوم ثم تدرجت صاعدة من خلال لغتها القومية ، التي أكسبتها الامتلاك الحقيقي للقاعدة التكنولوجية ، بالرغم من الصعوبة الأسطورية التي تواجه الفرد في ممارسة تلك اللغة ، حيث إن حروفها يبلغ عددها عشرة الاف حرف فان عدد حروف اللغة الصينية أكثر من اليابانية فهي تحتوي على ٤٤٤٤ حرفا ، وبالرغم من ذلك فقد ابتكرت بما يشبه الاعجاز « الآلة الكاتبة » التي تستطيع ان تستوعب تلك الحروف ، واستطاعت أن توحد اللغة الصينية حيث كانت تتجزأ الى ٣٠٠ لغة ، ثم استطاعت أن تلغي من قاموسها « اللغة الانجليزية » في مختلف أنواع العلوم والتكنولوجيا .

التجربة الفرنسية : لقد تخلصت فرنسا من عقدة تدريس العلوم بالانجليزية ، حين اتخذت الدولة قرارها بـ « فرنسة العلوم » وخاصة العلوم الطبية منها ، وشجع القرار بنجاح التجربة ، واستقرت العلوم بالفرنسية ونهضت فرنسا حتى أضحت اللغة الفرنسية لغة عالمية في تعلم الطب حيث انتشرت في بلاد كتونس والجزائر على سبيل المثال .

التجربة الروسية : استطاعت روسيا ان تقضي على الأمية وان تنقى اللغة الروسية من الألفاظ الأجنبية ، وأن تدخل بتخطيط علمي وبشكل حاسم اللغة الروسية في مختلف أوجه العلوم والتكنولوجيا الحديثة ، حتى تمت للروس السيطرة اللغوية على لغة التعامل « العلمي والايدولوجي » - على حد تعبير مجلة شئون عربية ، العدد ٢٨ - ، فأصبح في كل مجال من مجالات التقدم العلمي والرقي التكنولوجي أسماء روسية متميزة وعلماء بارزون ينافسون كثيرا من أضرابهم في مختلف دول العالم ، ولعل بحوثهم التي ينشرونها باللغة الروسية لدليل على إصرارهم على نشر هذه اللغة واقرارها لغة للرقي والتقدم بعد ان كانت اللغة الانجليزية هي الاداة المستعملة في العلوم والتقنية عندهم قديما . ولكننا يجب ألا نغفل جانبا على درجة كبيرة بل وخطيرة من الأهمية في النهوض والرقي العلمي ، وذلك هو جانب

الترجمة ، فلقد تبنى (لينين) في أوليات ـ هذا القرن ـ بعد الثورة البلشفية ـ انشاء جهاز للترجمة الضخمة أربى العاملون فيه على مائة الف مترجم لنقل العلوم الغربية الى اللغة الروسية ، وقد كان يشرف بنفسه على هذا الجهاز الخطير الذي حقق المعجزة ، ومازالت أجهزة الدولة السوفيتية تستخدم أكثر من مليوني مترجم لجميع لغات العالم منها واليها .

التجربة الفيتنامية :

لفيتنام في مجال « فتنمة » العلوم تجربة جديرة بالتأمل والدراسة ، فلقد احتج الاطباء في فيتنام بعدم امكانية « فتنمة » كلية الطب لأن المصطلحات الطبية تتميز بعموميتها وألفاظها الخاصة بها ، وطلبوا من « هوشي منه » أن يمهلهم خمسة أعوام لذلك العمل ، ورفض « هوشي منه » ذلك الحل المتباطىء ، وحسم القضية بقوله : تستطيعون ان تقوموا بالدراسة بشكل متواز ، بمعنى ان تقوم الدراسة باللغة الفرنسية ـ لغة العلوم آنذاك عندهم ـ وفي نفس الوقت تتعلمون الفيتنامية ، على أن تجري الامتحانات في نهاية السنة باللغة الفيتنامية . ونجحت التجربة ، وتخلصت فيتنام من عقدة الخواجة في نهضتها العلمية المعاصرة .

حتى اليهود لهم تجربة : فاستطاعت التجربة اليهودية أن تعيد احياء اللغة العبرية بالرغم من تعدد الألسنة واللهجات ، وأن تجعلها اللغة الأولى للتعلم في مختلف الكليات العملية والنظرية على السواء ، فالطب والهندسة والعلوم تدرس بالعبرية بالرغم من أنها لغة ميتة ،

فهل لنا تجربة ؟

الفصل السادس

تجربتنا في تعريب العلوم المعاصرة ومشكلاتها

هناك فرق كبير بين حركة الترجمة والتعريب الأولى في العالم الاسلامي وبين الحركة أو النهضة التي نحن بصددها ، وبمعنى آخر ـ حسب تعبير د/ عادل العوا أستاذ الهندسة بجامعة دمشق ـ فان القياس على ماحدث في عصر المأمون حين أنشىء بيت الحكمة قياس غير دقيق ، فالمترجمون في بيت الحكمة كانوا يترجمون عن ثقافات وحضارات في حالة سكون ، ثقافات ثاوية في الكتب يمكن ـ بعد وقت طويل أو قصير ـ أن تتم ترجمتها كاملة ، أما نحن في وضعنا الراهن فنلاحق تيارات ثقافية وفكرية تمور بحركة علمية مذهلة في تطورها وتقدمها .

فالعربية في العصر الحالي تواجه طوفانا من المصطلحات العلمية ، تواجهه أكثر ما تواجهه من اللغة الانجليزية ، ولايجب أن نغفل هذه الحقيقة ، وان كانت اللغة الفرنسية في بداية هذا القرن ذات انتشار عالمي ، فالانجليزية هي بلا شك صاحبة الحظ في أيامنا الحالية ، وكان مما زاد الانجليزية توسعا وامتدادا هو سيطرتها على أكثر القارة الامريكية تقريبا .

إذن على العربية أن تواجه هذا الطوفان بمرونة كبيرة حتى تستطيع ان تستوعب محدَثات العصر ومصطلحات علومه ومكتشفاته ومخترعاته ، وأصبح الأمر يملي على المترجين أن يجدوا وسائل لاستيعاب كل جديد يظهر في عالم التكنولوجيا والتقدم ، وليست هذه الوسائل سوى (التعريب) على أن يأتي ترتيبه في التطبيق بعد نفاد الوسائل : القياس ـ الاشتقاق ـ النحت ، فحين يستنفد العربي هذه الوسائل فإنه لا محالة يلجأ الى التعريب لمعالجة المادة الأجنبية .

إن المصطلحات العلمية في تزايد مستمر بل إنها لتتكاثر كما يتكاثر الانسان والنبات والحيوان فيزيد عددها يوما بعد يوم وسنة بعد أخرى ، حتى أضحى مجرد حصرها مشكلة تعترض الفنيين والمتخصصين ، وأضحت دور النشر تخرج علينا بين الحين والآخر بمعاجم تتفاوت أحجاماً وأشكالاً ، وتختلف في لغاتها وطرائقها ، فمنها ما يصدر بلغة واحدة ، ومنها ما يصدر بلغتين ، ومنها ما يجمع بين ست لغات أو أكثر فملاحقة هذا التكاثر بلغة عربية أصيلة يبدو مستحيلا لأسباب ، ليس أقلها شأنا أن العرب لم تكن تعرف هذه الموضوعات ، وأن هذه العلوم جديدة حتى على الغربيين ، وأن الكثير منها إنما رأى النور وعرفته الانسانية في مطالع هذا القرن ، بل وبعد ان تنصّف ، فمن أين تأتي الجذور العربية لهذه المستحدثات والمستعدنات والنظريات التي لم يكن للعرب بها علم .

إننا نكلف العربية شططا ، ونكلف أنفسنا جهدا لاطائل تحته ، إن نحن صممنا على التنقيب في بطون المعاجم عن أصول عربية للميكروسكوب والترمومتر والالكترون والنيترون والميزون وما اليها مما يعد بعشرات الالوف ، فما علينا الا أن نبحث وندقق فان أسعفتنا المراجع ببغيتنا ، فبها ونعمت ، والا ففي التعريب متسع لهذه الألوف المؤلفة من المصطلحات والتعبيرات العلمية في كل علم وفن ، ويسعنا ما وسع الأقدمون من استعمال اريثماطيقا وميتافيزيقا وجومطريا واسطرونوميا وغيرها .

إن للتعريب في عالمنا العربي خاصة والاسلامي عامة بعدين : أحدهما اجتماعي والآخر لغوي ، فأما الاجتماعي فيقول فيه الدكتور محي الدين صابر ، المدير العام لليونسكو العربي ، في حديث له الى جريدة (الشرق الاوسط ١٢/١ : ١٩٨٢) : إن « التعريب ليس قضية لغة ، بل هي قضية حضارية أساسية تواجهنا حاليا ، اللغة ليست ألفاظا ، بل فكرا وبالتالي لابد من تطوير المجتمع العربي ، واستيعاب حضارة العصر ، وذلك لايتم الا عبر اللغة كوسيلة وكأداة ، اليابان مثلا ، وهو مثل تقليدي ـ أوجدت شخصيتها عبر لغتها الخاصة ، وقد أضحت اللغة اليابانية لغة تكنولوجية حديثة ، أي لغة لها عمق تاريخي وتراث ضخم ، من حقها أن تكون مثل اللغات الأخرى . بالنسبة للغة العربية ارتبطت كثيرا بالتراث ، خاصة التراث الاسلامي ، هذا العامل أغرى الغرب على محاربة اللغة العربية ، الاستعمار حين أسس المدارس الحديثة حرص على ابعاد اللغة العربية ، وقد أقصيت عن المجالات الادارية والاقتصادية والتقنية ، وبالتالي أصبحت معرفة اللغة العربية لاتجدي نفعا في المجتمع العربي ، وهذا وضع شاذ ، لقد حوربت اللغة العربية في عقر دارها ، أساتذة اللغات في الغرب هم أفضل الاساتذة ، ولا أود أن أتحدث عن وضع أستاذ اللغة العربية في المدارس العربية .

الغرب أراد أن يدفعنا لاحتقار الذات ، لأننا للأسف احتقرنا لغتنا ، وكما ترى فان قضية التعريب مرتبطة بمجموع الكبرياء القومي .

هل هناك فرق بين الترجمة والتعريب ؟

أحيانا تكون الترجمة العربية لنص أجنبي ترجمة حرفية ، من حيث الأساليب ، فنقرأ الأسلوب فنحس أنه أسلوب أجنبي على الرغم من أنه مكتوب باللغة العربية ، أما اذا أضفى المترجم على النص الأجنبي صفة العربية على العلوم ، أي أعطاه صبغة عربية ، فانه يكون قد عرّبه ، وبالتالي فالتعريب أشمل وأجود من الترجمة . أما من حيث المفردات ، فالتعريب هو اخضاع اللفظ الاجنبي لأوزان عربية كما سيتضح في موضع قادم في القسم الحالي .

يفرق الدكتور عادل العوا بين الترجمة وبين التعريب بقوله : نقوم بترجمة كتاب أو نص من أي لغة الى اللغة العربية مثلا ، فهذه ترجمة . والترجمة هنا هي عملية نقل المعرفة ، وهنا ينبثق سؤال : ماذا أريد من هذه الترجمة ؟ فاذا كنت أريد من نقل هذه المعرفة أن أتيح الفرصة لثقافتي العربية لكي تتحاور مع ثقافة جديدة ، أن تتلاقح معها ، لتنمو ثقافتي وتزدهر ، وتصبح أكثر قدرة على الاسهام في الثقافة العالمية ، وفي النهضة العلمية العالمية ، فهذا هو التعريب . اذن فالتعريب مصطلح يجب أن يطلق على مانقصده من عملية الترجمة ، وهو أن نجعل الثقافة العربية المعاصرة على المستوى المعروف عالميا ، وأن نمضي بها قدما ، بحيث نساهم في تقدم المعرفة الانسانية بشكل عام .

ومن الباحثين من فصل القول أكثر في هذه المسألة فأوضح للتعريب ثلاثة معاني :

المعنى الاول : يدل على استخدام العرب الفاظا أعجمية على طريقتهم في النطق واللفظ ، وهو مصطلح قديم . وعن هذه الطريقة دخلت اللغة العربية آلاف الألفاظ الأعجمية التي سميت « دخيلة » وسوف نفصل قولنا فيها بعد قليل .

المعنى الثاني : يقصد به الترجمة من اللغات الاجنبية الى اللغة العربية ، وينصرف الى ترجمة العلوم والآداب والفنون وسائر الترجمات الاخرى . . . وهكذا تكون كلمة « تعريب » هنا مرادفة لكلمة « ترجمة » ، وكلمة « معرب » بمعنى « مترجم » . ويعكس التعريب ، في هذا السياق كلمة « التعجيم » ، أي نقل الأثر من اللغة العربية الى أية لغة أعجمية أي غير لغة العرب .

المعنى الثالث : وهو ان نجعل اللغة العربية لغة حياة الانسان العربي كلها ، ، لغة الفكر والشعور ولغة العلم والعمل ، بها يعبر عن مكنونات نفسه وخلجات قلبه وومضات فكره ، بها يتعلم ويعلم ، ولاينتقص من مقامها عنده تعلمه لغة أخرى أو أكثر ، انها اداة للتفكير واداة للتعبير .

وخلاصة القول أن التعريب عبارة عن ترجمة لكنها غير جافة كما أنها قابلة لاحتضان كلمة بنطقها في لغاتها الأصلية ، ولاحرج في استخدام ألفاظ أجنبية تكتب بالحروف العربية اذا عجزنا في البحث لها عن مقابل في العربية .

هل هناك فرق بين التعريب والتدخيل ؟

في مرحلة البناء الحضاري والاتصال بالثقافات التي كانت سائدة حول العرب دخلت الفاظ عديدة اللغة العربية فأفادتها وأغنتها ، ففي الجاهلية أخذ العرب عن « الفارسية » الفاظا كثيرة مثل : الابريق والسندس والديباج والنرجس ، ومن « الهندية » أخذوا : الفلفل والقرنفل والكافور والشطرنج ، ومن اليونانية أخذوا : الفردوس والقسطاس والقنطار والترياق ، ومن السريانية أخذوا : الكنيسة والكهنوت والناقوس والفدان والناطور ، ومن العبرية : التوراة والأسباط والشيطان وجهنم ، ومن لغة الحبشة : النجاشي والمنبر والتابوت ، . . .

يوضح صاحب كتاب (العربية لغة العلوم والتقنية) هذا الفرق بقوله : (تدخيل) الالفاظ ـ كلمة من اشتقاقنا ، نضعها في مقابل (تعريب) الالفاظ ، فقد وجدنا ان اللغة تقبل بعض الألفاظ دون أن تمسها بأدنى تغيير ، وقد رمز لها المعجم الوسيط بالرمز (د) ، وجاء تتبعنا لألفاظ هذا الرمز مؤكدا أن اللغة قبلت من الدخيل أكثر مما قبلت من طريق التعريب ، أو هكذا بدا لنا .

ثم أتبع كلامه بعرض طائفة من الالفاظ الدخيلة في العربية مصحوبة بتعريفاتها التي جاءت في المعجم الوسيط (من مطبوعات مجمع اللغة العربية بالقاهرة) وكان منها :

اردواز : حجرصلصالي
اسبيرين : استيل حمض الساليسيليك
الماس : حجر كريم هو أنفس الأحجار
انزيم : نوع من افراز الخلايا الحية
بدروم : بيت تحت الارض للسكنى
بلهارسيا : مرض
بنسلين : مضاد حيوي
بنك : مصرف
جرافيت : معدن فحمي حديدي
جرانيت : حجر صلب ذو ألوان مختلفة
جلسرين : سائل لزج عديم اللون ـ حلو المذاق
جيلاتين : مادة شبة زلالية تستخرج من عظام الحيوان بالغليان

وقد أشار الى كثرة التدخيل في مجال المصطلحات العلمية خاصة النوع الخاص بـ « المسميات الجديدة » . أما عن نطاق استعمال الالفاظ الدخيلة فيقول : لقد كثر التدخيل في مجال المصطلحات العلمية ، من هذا النوع الخاص بالمسميات الجديدة ، حتى لقد نجد الفاظا دخيلة تشرحها المعاجم بألفاظ دخيلة أخرى كما جاء في معجم المصطلحات العلمية .

غير ان ذلك لايخفى على المشتغلين بالعلوم ، ومن حسن الحظ انه ليس من عناصر اللغة عامة ، فهو محصور داخل مجال الاهتمام به ، ولذلك ساغ ان يكون خارج أوزان الكلمة العربية ، طويل البنية ، حتى ليزيد عدد حروفه الى عشرة ، على الرغم من أن بنية الكلمة العربية لاتزيد عن خمسة في الاسماء المجردة ، او سبعة في المزيدة ، كما لاتزيد عن اربعة في الافعال المجردة أو ستة في المزيدة .

فإذا وجد اللفظ الدخيل مقابل عربي مهجور ، لم يلق عناية من أهله فلم ينتشر على ألسنة الناطقين بالعربية (مثل هاتف أو مسرة بدلا من « تليفون » ، برق بدلا من « تلغراف » ، مأساة بدلا من « تراجيديا » ، وملهاة بدلا من « كوميديا ») فما هو العمل ؟ يجيب صاحب الكتاب بقوله : (هذه الكلمات كلها تحتاج الى مزيد من التوعية الثقافية لتنتشر على ألسنة أبناء العربية بدلا من الدخيلة ، فقد لاحظ المجمع اللغوي ، ولاشك ، ايثار الجماهير للفظ الدخيل فأجاز استعماله ، لكن ذلك لايمنع من اهماله ، مع تقدم الوعي القومي واللغوي .

واذا كان التدخيل أيسر الوسائل لمواجهة سيل بل وطوفان المصطلحات والكلمات الواردة الينا من العالم المتقدم حديثا ، فهو له أضرار ؟ يجيب صاحب الكتاب بقوله : ان الحياة الحديثة تواجهنا يوميا بالكثير من الألفاظ ، التي يتعين علينا أن نستعملها ، ولاريب أن التدخيل هو أيسر الوسائل لاستعمال اللفظ الجديد ، ولكنه أشبه بالعملة الرديئة التي تطرد العملة الجيدة ، والعملة الجيدة هنا هي المقابل الاصيل عند الترجمة ، أو التعريب عندما لانجد وسيلة الى الترجمة ، غير أن بعض المثقفين يختصرون الطريق ، ويدخلون اللفظ الأجنبي ، دون أن يحاولوا ، ولو طلاءه بلون عربي ، وتلك آفة يجب أن نعمل على معالجتها وتلافي آثارها المخربة في كيان اللغة العربية .

هذه جملة من المشكلات التي تواجه حركة التعريب المعاصرة سواء على المستوى الاعلامي والثقافي أو على مستوى التعليم الجامعي ويتخذها المعارضون لتعريب العلوم والبحث العلمي ذرائع لهم في دعوتهم الشائنة ، نعرضها ثم نقدم اقتراحات العلماء والباحثين من أجل تذليلها والعمل على ازالتها ، كما سيظهر في الفقرات القادمة :

١ ـ قلة ذات اليد وضعف الامكانات المادية اللازمة للنهوض بحركة التعريب المرغوبة على مستوى الأمة العربية .

٢ ـ ردود الفعل التي نتوقعها ، كأن تقوم الدول المتحدثة بالانجليزية مثلا بمقاطعة الرسائل الجامعية والبحوث العلمية التي تصدر بالعربية .

٣ ـ عدم تسهيل اجراءات حضور باحثينا وعلمائنا ومندوبينا الى المؤتمرات العلمية العالمية .

٤ ـ عدم قدرة أبنائنا المبتعثين على استيعاب المواد العلمية في الخارج بلغات أجنبية .

٥ ـ عدم قدرة الاساتذة العرب الحاصلين على الدكتوراه والدرجات العلمية الأخرى من جامعات غير عربية ، وقد تلقوا علومهم وأجروا أبحاثهم بلغات أجنبية ، على متابعتهم البحث العلمي باللغة العربية .

٦ ـ كذلك فان قدرة أولئك الذين حصلوا منهم على درجاتهم العلمية من جامعات عربية تستخدم لغات أجنبية للدراسة والبحث فيها ، قدرة لاتسعف العقل على اخراج ملكاته باللغة العربية .

٧ ـ الأساتذة غير العرب ، الذين ينتمون الى جنسيات متعددة ، ولكنهم يدرسون علومهم لأبنائنا باللغة الأجنبية السائدة في الجامعات التي يعملون بها .

٨ ـ عدم وجود الكتب العلمية الدراسية والمرجعية باللغة العربية أو ندرة هذه الكتب .

٩ ـ عدم وجود وسائل نشر ، وكذلك وسائل توزيع ، جيدة لدى الهيئات والجهات التي تحاول القيام بحركة تعريب في بلادنا العربية .

١٠ ـ عدم وجود اختراعات واكتشافات علمية عربية في فترة التخلف العلمي الذي أصاب الأمة الاسلامية والعربية (من ١٥١٧م وحتى الآن) ، وبالتالي عدم قدرة أصحاب العربية على التعامل مع المصطلحات المتدفقة عبر قنوات الاتصال من الدول المتقدمة في شتى مجالات المعرفة .

١١ ـ تشتت جهود الهيئات المهتمة بحركة التعريب وعدم الوحدة والتنسيق بين جهودها ، مما يبطىء عملية التعريب بشدة .

١٢ ـ ظهور مشكلة توحيد المصطلحات التقنية .

١٣ ـ إغفال التراث العلمي العربي ، مما أدى الى تعريب ألفاظ أجنبية هي في الأصل عربية فحين عربناها أصبحت ألفاظا عربية مشوهة .

ضرورة توحيد الترجمة العربية للمصطلحات والوحدات والرموز والثوابت :

اختلاف الترجمة للمصطلح الواحد : تبرز ضرورة توحيد الترجمة العلمية للمصطلحات فى كافة البلاد العربية ، اذا علمنا أن كل بلد من هذه البلاد يجتهد علماؤه بوضع ترجمات معينة ومختلفة لنفس المسمَّيات ، ولعلَّ أهم أسباب هذه الاختلافات تعدد المشارب والثقافات التى اكتُسِبَتْ فى عصور الاستعمار الاوربى ، فمثلا تأثَّر أهل مصر والعراق والأردن بالثقافة الانجليزية ، بينما تأثر أهل سوريا ولبنان وتونس والجزائر بالثقافة الفرنسية . فأثَّر ذلك في ترجماتهم للكلمات والمصطلحات . ولكي يتضح الأمر نضرب الأمثلة التالية : كلمة « Pendulum» ترجمها العراق بـ « رقاص » ، وترجمتها سوريا بـ « نوأس » ، ترجمها الأردن « حظّار » وعرّبتها مصر بـ « بندول » . كلمة « Alga» ،

ترجمت في مصر وفي العراق بكلمة « طحلب » ، وأما فى سوريا ولبنان فتُرجمت بكلمة « أشنة » ، والكلمة الأخيرة تطلق في مصر على اللفظ Lichen . كلمة Endosperm، عُرِّبت فى مصر بـ « اندوسبرم » ، وتُرجمت في بعض البلدان العربية الى « سويداء » . كلمة Nucellus ، ترجمت الى « جويزة » فى البلاد العربية ، ولكنها عُرِّبت في مصر إلى « بويسلة » الى غير ذلك من الامثلة .

شروط واجبة فى القائمين على الترجمة والتعريب : لقد أدى هذا الاختلاف في تعريب وترجمة المصطلحات العلمية إلى وضع عدد من الشروط التى يجب أن تتوفر فى المساهمين فى وضع هذه المصطلحات وهى ستة حتى الآن ، عرض الأمير مصطفى الشهابى منها ثلاثة ثم تقدَّم د/شاكر فحام بالشرط الرابع ، وقد وضع د/مدكور شرطا خامسا ، ثم رأى د/السارة إضافة شرط سادس الى مجموعة هذه الشروط . أما الشروط فهى :

١ ـ الاختصاص بعلم أو بفن ، وممارسته نظريا وعمليا ، ولهذا لابد لمن يجشم نفسه عناء وضع المصطلحات العلمية باللغة العربية من أن يقتصر فى عمله على الألفاظ المتعلقة بعلم اختص به واطّلع على دقائقه .

٢ ـ إتقان لغة واحدة على الأقل من لغات أوربا .

٣ ـ التمكّن من معرفة اللغة العربية معرفة تقف على أسرارها ، وعلى ما حوته كتبها ومعجماتها ، ولا سيما الكتب العربية القديمة التى تناولت العلم الذى يعالج وضع مصطلحاته .

٤ ـ العمل فى نطاق مجمع ، أو جامعة ، أو منظمة متخصصة ، وأن يحوز كل مصطلح على القبول من الهيئات العامة في تلك المجامع والمنظمات . بل إن هذه المجامع والمنظمات كثيرا ما تعمد الى إرسال ما توصلت اليه من قوائم المصطلحات العلمية الجديدة الى العلماء والادباء في كل الاقطار العربية الاخرى ، وتنتظر منهم أن يمدوها بملاحظاتهم وآرائهم .

٥ ـ (شرط فى إجازة المصطلح) : ولا يمكن ان يؤدى تعاون العالم المتخصص فى العلوم أو الرياضيات مع اللغوىّ المتمكّن من أسرار اللغة العربية الى نتائج مشابهة الا عندما يقوم عالم متمكن من علمه بتفهم أسرار اللغة العربية وبتفهم أسرار اللغات التى ينقل عنها .

وعموما تكاد مشكلة المصطلح فى تعريب العلوم تكون مشكلة محلولة ، فقد فنَّد الاستاذ الخوري مزاعم المعارضين لتعريب التعليم الطبى فى البلاد العربية بحجة أنه لاتتوافر فى اللغة العربية جميع المصطلحات الطبية ، بل قد تتضارب المصطلحات بين قطر وآخر . . . واذا كنا قد أشرنا آنفا الى وجود مثل هذا التضارب فانه بالامكان تداركه وإزالته ، وقبل أن نتحدث فى ذلك نسوق تفنيد الأستاذ الخوري لمزاعم المعارضين لتعريب العلوم وبالذات الطبية منها :

(١) إن تراثنا الطبى العربى القديم يشتمل على مصطلحات طبية كثيرة لم نفد منها حتى الآن فى مجالات

التأليف والترجمة ، وإذا كان نفر من أطباء مصر ودمشق وبيروت قد رجعوا الى التراث فى اغتراف بعض المصطلحات ، فإنه رجوع غير كامل ، ومن الممكن الرجوع إليه من أجل إيجاد مصطلحات جديدة .

(٢) إن الكتب التى ألفت في الحقبة الأخيرة أو ترجمت عن اللغات الاجنبية ، والمجلات الطبية العربية التى تصدر فى أقطار عربية عديدة ، وما تشتمل عليه هذه الكتب والمجلات لتدل بوضوح على أن وضع المصطلح ليس أمرا مستعصيا وإن كان ذلك يحتاج إلى جهد مستمر (قد أوضحنا فى السطور الماضية شروط وضع المصطلح) .

(٣) إن المجال يظل متسعا لإيجاد مصطلحات جديدة بالطرائق المتعددة وهى الاشتقاق والمجاز والنحت والتعريب (وقد فصلنا القول فيها سابقا) ، ولا يسعنا إلاّ الإشادة بالجهود التى بذلتها وتبذلها مجامع اللغة العربية فى دمشق والقاهرة وبغداد وعمّان ولجان المصطلحات فى داخل الجامعات وخارجها ومكتب تنسيق التعريب بالرباط .

هذا وليس المهم وضع المصطلح فحسب ، بل المهم استخدامه بشتى أشكال الاستخدام فى المحاضرة والحديث والترجمة والتأليف ، لأن استخدام اللفظ هو سبيل حياته وشيوعه وهذا لا يكون إلا بتعريب التعليم محاضرةً وترجمةً وتأليفاً وبحثاً .

(٤) قامت بعض الهيئات الأنفة الذكر باصدار معاجم طبية فى القرن الأخير ، حصرها الأستاذ الخوري فى اثنين وخمسين معجما منذ قبل سنة ١٩٠٠ وحتى سنة ١٩٨٠ م ، وكان آخرها صدوراً هو المعجم الطبى الموحد الذى صدر فى عدة طبعات في بغداد والقاهرة والموصل .

المبادىء الأساسية في اختيار المصطلحات العلمية

قائمة المكتب الدائم للتعريب : نظم المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي فى ١٨ ـ ٢٠ فبراير عام ١٩٨١ م ندوة بالرباط لتوحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة أقرت المبادىء الاساسية فى اختيار المصطلحات العلمية ووضْعها وهى :

١ ـ ضرورة وجود مناسبة ، أو مشاركة ، أو مشابهة ، بين مدلول المصطلح اللغوى ومدلوله الاصطلاحي ، ولا يشترط فى المصطلح أن يستوعب كل معناه العلمي .

٢ ـ وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد ذى المضمون الواحد فى الحقل الواحد .

٣ ـ تجنّب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد فى الحقل الواحد ، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك .

٤ ـ استقراء التراث العربي وخاصة ما استعمل منه ، أو ما استقر منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث ، وما ورد منه من ألفاظ معربة .

٥ ـ مسايرة المنهج الدولى فى اختيار المصطلحات العلمية :

أ ـ مراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل المقابلة بينها للمشتغلين بالعلم والدارسين .

ب ـ اعتماد التصنيف العشري الدولي لتصنيف المصطلحات حسب حقولها وفروعها .

جـ ـ تقسيم المفاهيم واستكمالها وتحديدهاوتعريفها وترتيبها حسب كل حقل .

د ـ اشتراك المختصين والمستهلكين في وضع المصطلحات .

هـ ـ مواصلة البحوث والدراسات لتيسر الاتصال بدوام بين واضعي المصطلحات ومستعمليها .

٦ ـ استخدام الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقا للترتيب التالى : التراث فالتوليد بما فيه من مجاز واشتقاق وتعريب ونحت .

٧ ـ تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعرَّبة .

٨ ـ تجنّب الكلمات العامية إلاّ عند الاقتضاء بشرط أن تكون مشتركة بين لهجات عربية عديدة ، وأن يشار الى عاميتها بأن توضع بين قوسين مثلا .

٩ ـ تفضيل اللفظة الجزلة الواضحة ، وتجنب النافر والمحظور من الألفاظ .

١٠ ـ تفضيل الكلمة التى تسمح بالاشتقاق على الكلمة التى لا تسمح به .

١١ ـ تفضيل الكلمة المفردة لأنها تساعد على تسهيل الاشتقاق والنسبة والاضافة والتثنية والجمع .

١٢ ـ تفضيل الكلمة الدقيقة على الكلمة العامة أو المبهمة ، ومراعاة اتفاق المصطلح العربي مع المدلول العلمي للمصطلح الأجنبى دون تقيد بالدلالة اللفظية للمصطلح الأجنبي .

١٣ ـ فى حالة المترادفات أو القريبة من الترادف تفضل اللفظة التي يوحي جذرها بالمفهوم الأصلى بصفة أوضح .

١٤ ـ تفضيل الكلمة الشائعة على النادرة أو الغريبة ، إلاّ إذا التبس معنى المصطلح العلمي بالمعنى الشائع المتداول لتلك الكلمة .

١٥ ـ عند وجود ألفاظ مترادفة أو متقاربة في مدلولها ينبغي تحديد الدلالة العلمية الدقيقة لكل واحد منها ، وانتقاء اللفظ العلمي الذى يقابلها ، ويحسن عند انتقاء المصطلحات من هذا النوع أن تجمع كل الألفاظ ذات المعاني القريبة أو المتشابهة الدلالة وتعالج كلها مجموعة واحدة .

١٦ ـ مراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم ، معربة كانت أو مترجمة .

١٧ ـ التعريب عند الحاجة وخاصة المصطلحات ذات الصيغة العلمية كالألفاظ ذات الأصل اليوناني او اللاتيني ، أو أسماء العلماء المستعملة مصطلحات ، أو العناصر والمركبات الكيماوية .

١٨ ـ عند تعريب الألفاظ الأجنبية يراعى ما يأتي :

أ ـ ترجيح ما سهل نطقه فى رسم الألفاظ المعربة فى اللغات الأجنبية .

ب ـ التغيير فى شكله حتى يصبح موافقاً للصيغة العربية مستساغاً .

جـ ـ اعتبار المصطلح المعرَّب عربياً ، يخضع لقواعد اللغة ، ويجوز فى الاشتقاق والنحت ، وتستخدم فيه أدوات البدء والإلحاق ، مع موافقته للصيغة العربية .

د ـ تصويب الكلمات العربية التى حرَّفتْها اللغات الأجنبية واستعمالها باعتماد أصلها الفصيح .

هـ ـ ضبط المصطلحات عامة والمعرَّب منها خاصة بالشكل حرصاً على صحة نطقه وأدائه .

هذا على الرغم من أن د/ شاهين قد قدَّم عدة ملاحظات حول عدد من فقرات هذه القائمة رأى فيها عجزا أو تقصيرا أو غموضا ومن أراد التفصيل فليرجع الى كتابه (العربية لغة العلوم والتقنية) .

المعاجم العلمية :

أما مقدمات المعاجم العلمية كمعجم حتيّ الطبى ومعجم الحيوان للمعلوف والمعجم الطبى المُوَحد ، والمعجم المُوحَد ، ومعجم الشهابي لمصطلحات العلوم الزراعية ، ومعجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية ، ومعاجم أخرى كالمورد والعصري وغيرها ، فقد حوت خطة كل واضع لمعجمه ، وما تبعه وما تحاشاه والأسس التى سار عليها فى ترجمة المصطلحات العلمية . ونختار من هذه المقدمات مقدمة الأستاذ أحمد شفيق الخطيب رئيس دائرة المعاجم بمكتبة لبنان وواضع معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية ، وقد اخترناه بالذات لأنه اجتهد فأخطأ فى بعض اجتهاده ، فلْنعرض بعض فقرات هذه المقدمة ، ثم نتبع هذا العرض بتعقيب علَم من أعلام اللغة المعاصرين وهو د/شاهين .

يقول الاستاذ الخطيب : « ولكي تصبح لغتنا قادرة على تأدية المسميات المعرَّبة بشكل صحيح علينا أن نتساهل فى لغة المصطلحات العلمية والتكنولوجية بالأمور التالية :

١ ـ جواز الابتداء بالساكن .

٢ ـ كذلك يجدر بنا التساهل فى أمر التقاء الساكنين ، سواء أكان الأمر مقتصرا على ساكنين اثنين ، أم على عدة سواكن ، فتقول : مورس ، وبويل ، وباوند ، ورنتجن ، وكنغستون ، وباينت .. الخ .

٣ ـ إضافة الحروف الثلاثة « ب » (مهموسة) ، « ف » (مجهورة) ، « ج » لتؤدى لفظ الحروف اللاتينية G.V.P. (حين تلفظ كالجيم المصرية) ، فنقول : تلفزيون ، وفلْط ، وبيبسين ، ونابالم ، وأنجستروم ، وجاليوم . . . الخ .. وبذلك تصبح لغتنا قادرة على تأدية الألفاظ الاجنبية بصورة مقبولة ، فنسد الطريق على دعاة التحّول الى الحرف اللاتيني أو سواه من سبل تحديث اللغة » .

أما ملاحظات د/شاهين على هذا فهى :

١ ـ ليست هناك لهجة عربية قديمة كانت تنطق بالساكن فى بداية الكلمة ، فذلك ادّعاء على القدماء ، لا يثبته دليل ، وأما اللهجات الحديثة فقد تأثر بعضها باللغات الأجنبية إبّان فترة الاستعمار أو التأثر بالثقافة الفرنسية ، وبخاصة فى الشام وفي بلاد شمال افريقيا ، ولا ينبغى ان نتخذ هذه الانحرافات الطارئة على اللهجات ذريعة إلى تحريف اللغة الفصحى ، بدعوى تحديثها ، ذلك أن تحريك أول الكلمة قضية تتصل ببِنْية العربية فى أوزانها المختلفة التى يستحيل تغييرها .

٢ ـ إننا لابد أن نفرق بين مفهوم (التعريب) الذى يعتبر التغيير ، حتى فى أدنى صوره ـ شرطا من شروطه ، وبين مفهوم (التدخيل) الذى يقبل اللفظ على علاّته ، وكما هو فى لغته الأصلية .

والتعريب يصيِّر اللفظ عربياً ، وملكا جديدا للغة ، والتدخيل لا يعدو أن يكون إيراداً للألفاظ الغربية فى ثنايا التركيب العربي ، ولا حرج على من لا يستطيع النطق بكيفيةٍ ما ـ أن ينطق كيفما استطاع ، لكنها تكون حالة فردية ، لا قاعدة اجتماعية ، أو سلوكا جماعيا .

٣ ـ على أننا لا نجد صعوبة فى نطق الكلمات التى ساقها الخطيب بالإسكان ـ مُحَرَّكَةَ الأوائل ـ فمن الممكن أن نقول : كلورات ، وكروم ، وغرافيت . . الخ . دون أن تتغير ألسنتنا ، ودون أدنى التباس في دلالة الكلمة .

٤ ـ وتأتي مشكلة السواكن في آخر الكلمة ، وحين تكون الكلمة ساكنة الآخِر فإن العربية تجيز اجتماع ساكنين ، كما في الوقف على كلمات مثل : وَرْدْ ، وبَحْرْ ، وفَهْمْ . وعلى ذلك فلا صعوبة في نطق كلمات مثل : مورس ، وبويل .

اما حين يراد النطق بثلاثة صوامت سواكن فهذه هي الصعوبة في اللسان العربي ، وإن كانت سهلة في اللسان الافرنجي ، ولكننا نتساءل عن الغرابة في نطق كلمة باوند : باوند ، وكذلك رنتجن ، وكنغستون . . الخ . حين تكون الكلمات على لسان عربي ؟ ولهذا اللسان ـ كما قررنا ـ خصائصه التي تميزه عن سائر الألسنة . أم تُرانا مضطرين إلى أن ننطلق في محاكاة الأجانب الى آخر المدى ، ونتناسى خصائصنا أيضا الى آخر المدى ؟

٥ ـ وتبقى هذه الحروف « ب » (المهموسة) ، « ف » (المجهورة) « ج » وهي لا تمثل في نظرنا مشكلة ، سواء نطقت باعتبارها أصواتا أجنبية ، أو نطقت باعتبارها أصواتا معرَّبة ، ونحن الى التزام موقف الأصالة ، فإن

التفريط يستدرجنا دائما خطوة بخطوة الى ما يطمح اعداء العربية أن يبلغوه منا ، بعد أن أفلست مخططاتهم في هدم اللغة والقرآن بالمواجهة الصريحة .

كذلك فقد علّق د / فاضل الطائي على معجم الكيمياء الذي أصدره المكتب الدائم لتنسيق التعريب بجامعة الدول العربية ، مُؤَاخِذاً واضعيه على بعض التقصير في الدقة الخاصة بترجمة عدد من المصطلحات ، فمن أراد الوقوف على تفصيلات هذا الأمر فلْيرجع الى كتابه (لمحات علمية) طَبْع ونَشْر المجمعْ العلمي العراقي .

جهودات المجامع اللغوية والعمل على تنسيقها :

تقوم المجامع اللغوية الأربعة فى العالم العربي بجهودات محمودة فى مجال الترجمة العملية أو التعريب ، كما أن اتحاد هذه المجامع يقوم بالتنسيق ـ الى درجةٍ ما ـ بين هذه المجهودات وإن لم يصل هذا التنسيق إلى الدرجة المرغوبة . فمجمع اللغة العربية بالقاهرة مثلا يقدم خدمات جليلة إذْ خصص وقتاً وجهداً لا بأس بهما لترجمة المصلحات العلمية الى اللغة العربية ، فقد جنّد لهذا الخبراء من الأساتذة المتخصصين فى شكل لجان تنعقد بصفة دورية ثم تعرض ما تقرره على أعضاء المجمع فى صورة مجلس ثم تعرضه مرة أخرى على هيئة المجمع فى صورة مؤتمر ، حين يعقد المجمع مؤتمره السنوي ليناقش ويقر ما أنجزه المجلس من أعمال طيلة العام . وينشر المجمع ما يتوصل إليه من تعريب وترجمة للمصطلحات العلمية الوافدة من العالم المتقدم تقنيا ، وذلك في صورة نشرات تحوى كل منها ما أقره المجمع من ترجمة أو تعريب أو تدخيل للمصطلحات العلمية الحديثة حتى وصلت إلى أكثر من (١٥٠) ألف مصطلح علمى .

فيما يلى من فقرات نعرض جزءاً من مجهودات مجمع اللغة العربية بالقاهرة فى عِلْمَيْن فقط هما : علم الحياة ، وعلم الجيولوجيا .

ففى علم الحياة : أقر مجمع اللغة قاعدة موحّدة للتصنيف كما وضع قواعد لترجمة وتعريب أسماء المواليد والأعيان من نبات وحيوان فأقرّ حلقات التصنيف الآتية :

Kingdom	عالم	Subkingdom	عويلم	Phylum	شعبة
Subphylum	شعيبة	Class	طائفة	Subclass	طويئفة
Order	رتبة	Suborder	رتيبة	Family	فصيلة
Subfamily	فُصَيْلَة	Tribe	قبيلة	Subtribe	قبيلة
Genus	جنس	Subgenus	جنيسة	Species	نوع
Subspecies	نويع	Variety	ضرب	Race	سلالة
Strain	عترة	Individual	فرد		

وقد أزالت هذه الاسماء التى اتفق عليها وأقرها مجمعنا الموقر ، أزالت حيرة كانت شائعة لدى مؤلّفى كتب المواليد ، وأصبح اليوم كل اسم عربي يدل اصطلاحيا على حلقة واحدة من حلقات التصنيف على غرار الأسماء الأعجمية المقابلة لها ، وواضح أن أسماء حلقات التصنيف هذه تُعدُّ من أسماء المعاني ، وأنها تُرجمت الى العربية ولم تكن الصعوبة فى الترجمة ولكن فى تخصيص كل حلقة باسم عربي واحد راجح ، وهذا ما أقره المجمع . وهو قرار خليق بأن يُتَّبع مهما يكن للبعض من آراء أخرى فى هذه المسميات وذلك لأن فيه خَلاَصاً من فوضى تعدد الأسماء لكل حلقة واحدة من حلقات تصنيف المواليد .

وقد أقر المجمع القواعد الآتية في ترجمة وتعريب أسماء المواليد والأعيان :

الأولى : ترجمة الألفاظ العلمية بمعانيها هو المجال الأوسع فى حلقات التصنيف العليا وهى الشعب والطوائف والرتب .

الثانية : أسماء القبائل والفصائل النباتية أو الحيوانية عربية أو معربَّة على حسب اسم النبات او الحيوان الذى تُنْسَبُ اليه .

الثالثة : أجناس المواليد التى ليس بها أسماء عربية تُعرَّب أسماؤُها العلمية إذا كانت منسوبة الى الأعلام ، وتُترجم بمعانيها إذا أمكن ترجمتها في كلمة عربية واحدة سائغة وإن لم يكن ذلك ممكنا رجح تعريبها .

الرابعة : لامجال للتعريب فى الألفاظ العلمية الدالة على أنواع النبات لأن جميع ألفاظها أو معظمها نعوت أو صفات تُتَرْجَمُ ترجمةً في جميع اللغات الحية .

الخامسة : يوجد مجال للترجمة أو التعريب جميعا فى الألفاظ الدالة على السلالات والأصناف أو الضروب .

السادسة : لا مجال للنحت ولا للتركيب المزجى في تصنيف المواليد ولا حاجة إليهما ، وفي اللجوء اليهما تشويه للغة العربية .

ومع ذلك فقد رأى المجمع ضرورة الازدواج أى ذكر الاسماء العلمية اللاتينية فى الدراسات العليا وفي حالة احتمال أى لبْس .

فمثلا لا مجال للتعريب فى الفقاريات والأسماك والبرمائيات والزواحف والطيور والثدييات فى رتب الحيوان ، كذلك لا مجال للتعريب في غشائية الأجنحة وحرشفيات الأجنحة وذوات الجناحين ونصفيات الأجنحة وما اليها من رتب الحشرات ، وكذلك النباتات الزهرية واللا زهرية وذات الفلقتين وذوات الفلقة الواحدة وكاسيات البذور وعاريات البذور وما اليها .

فهذه جميعا ترجمات معقولة مستساغة فلا معنى للتعريب هنا مطلقا ، وكذلك نقول في الفصائل النباتية النخيلية والنجيلية والزنبقية والنرجسية والسحلبية والخبازية ، وكذلك أسماء الأجناس كالقمح والشعير والخردل والقطن وما إليها .

أما النوع ، فينبغى إن دَلَّ على صفة بعينها أن نردف الاسم المتفق عليه باللغة العربية بالاسم العلمي كاملا ويتعينُ ذلك فى الحالات التى تختلف فيها المسميات ، فالبطاطس فى مصر هي البطاطا فى سوريا ، والخوخ هو الدراق ، والكمثرى هى الاجاص ، بل ان الديس والبوط والبردى أسماء مختلفة لنبات واحد ولكنه يعرف بأسماء مختلفة فى الجهات المختلفة ، ففى كل هذه الحالات وفي مجال البحث العلمى والكتابات العلمية يتعين الازدواج وذكر الاسم العلمى باللغة اللاتينية .

وفي الجيولوجيا : وفى المصطلحات الجيولوجية تسعفنا العربية بألفاظ تحدد الفروق الدقيقة بين درجات متفاوتة من النور والظلمة والعمق والضحالة والملوحة والعذوبة والبَرْى والتفتت والتشقق والانفصال والانفصام وما إلى ذلك فإذا بها معطاة كأجْزل ما يكون العطاء .

فنجد النور والغسق والدغش والغبق والاظلام . كما نجد الضُحْل والغائر والعميق والسحيق ، وفي مدى استجابة الصخور ورد الفعل فيها ، بالنسبة للحركات الارضية :

فاصل وتفصّل	Joint, Jointing
شق ، تشقق	Fracture, Fracturing
تفلق	Cleavage
تزحلق	Sliding
صدع وتصدع	Fault, Faulting
دسرة ، ودسر	Thrust, Thrusting
انزلاق	Slipping
زحف	Creeping

وفي باب الطي :

طيّه وطي	Fold, Folding
تعرّج	Corrugation
ثنية وثني	Plicate, Plicating
قبة ، تقبب	Dome, Doming

وفي درجات ملوحة الماء نقول :

ماء عذب	Fresh Water
ماء ملح	Saline Water
ماء أجاج	Brine Water
ماء مسوس	Brackish Water
ماء زعاق	Hypersaline Water

وفي باب ما يشبه :

غراواني	Colloid	بلوراني	Crystalloid
فلزاني	Metalloid	سكراني	Saccharoid
كرواني	Spheroid	دلتاني	Deltoid

وفي موضوع البَرْي والسحج والنحات والتآكل :

البري أو السحج	Abrasion	النحات	Erosion
التآكل	Corrosion		

ونقول : صواعد : Stalagmites

وهى أعمدة من كربونات الكالسيوم ترسبت فى أرضية الكهف بسبب بخر الماء متجهة الى أعلى . وهوابط : Stalacites

وهى أعمدة من كربونات الكالسيوم مدلاّة من سقف الكهف بسبب بخر الماء متجهة الى أسفل . وهى صيغ عربية سليمة ما أظن أن الاقدمين قد استعملوها .

وفى مراتب ومراحل الزمن الجيولوجى نقول : الدهر والحين والحقب والعصر والبرهة اللحظة .

١ ـ الدهر : Eon : أطول مرحلة من مراحل الزمن الجيولوجى لا يقل مداها عن عدة مئات قد تصل إلى ألف وأكثر من ملايين السنين ، مثل دهر الحياة الظاهرة .

٢ ـ الحين : Era : أطول مراحل العمر فى الزمن الجيولوجى ويقاس بعشرات الملايين وقد تصل الى بضع مئات الملايين من السنين ويتميز كل حين من الأحيان الجيولوجية بفصائل وأجناس حيوانية ونباتية مميزة يبيد معظمها مع نهايته ، مثل حين الحياة القديمة .

٣ ـ الحقب : Period : المدة من الزمن ترسبت أثناءها صخور المجموعة وتقدر بعشرات الملايين من السنين مثل الحقب الكربوني .

٤ ـ العصر : Age : أطول مرحلة من مراحل الحقب ويقاس مداها بعدد قليل من عشرات الملايين من السنين . ويتميز كل حقب برتب وفصائل حيوانية ونباتية تنقرض أغلبها أو تقل أهميتها الجيولوجية مع نهاية العصر . مثل Eocene

٥ ـ البرهة Hemero : مرحلة من الزمن الجيولوجى يقاس مداها بمئات الآلاف من السنين ويندر أن يبلغ مداها أكثر من مليون سنة ، وهى أطول مرحلة ينقسم إليها عصر من العصور الجيولوجية ويتميز بازدهار نوع معين أو عدة أنواع معينة من الحيوانات أو النباتات تنقرض أو تقل فى الاهمية الجيولوجية كثيراً مع نهايتها .

٦ ـ اللحظة Moment : أقصر مراحل الزمن الجيولوجي وأصغر وحداته ولا يتجاوز مداها بضع عشرات من آلاف السنين ويتميز بسيادة نوع معين من الكائنات خلالها أو بمرحلة معينة من تاريخ هذا النوع .

وتبقى نقطة الضعف الوحيدة فى عمل هذا المجمع اللغوى وغيره من المجامع الموجودة فى بعض البلاد العربية ، وهى عدم وجود سلطة لفرض ماتفرزه من مصطلحات ، فهى تخرجها وكأنما تخرجها لنفسها . « فلا توجد سلطة ملزمة للمؤسسات العلمية والتربوية لتستخدم المصطلح بمجرد صدوره . هناك نقطة اخرى هى ضعف الترابط الفعال بين مجامع اللغة العربية الموجودة في البلاد العربية . وإضافة الى ما يضيفه هذا الضعف من بعثرة الجهود فانه يعد إحدى صور التمزق الذى يعانى منه المسلمون .

كذلك فهناك عتاب يوجهه الأستاذ المفكر أنور الجندى الى هذه المجامع اللغوية لأنها استجابت للدعوات المريبة إلى تطوير اللغة وقواعدها ورسومها ، وهو تطوير يختلف أصحابه في تسميته ، ولكنهم لا يختلفون فى حقيقته ، يسمُّونه تارةً « تهذيباً » ، وتارة « إصلاحاً » ، وتارة « تجديدا » ، ولكنهم فى كل الأحوال وعلى اختلاف الأسماء يعنون شيئا واحدا هو التحلل من القوانين والأصول التى صانت اللغة خلال خمسة عشر قرنا أو يزيد ، فضمنت لجيلنا وللأجيال المقبلة أن تسرح بفكرها وتمرح فى معارض فنون القول وآثار العبقريات الفنية والعقلية ، لا تحس بقيود الزمان ولا المكان . . . فاذا تحللنا من القواعد النحوية والقوانين الضابطة والأصول التي صانت هذه اللغة طيلة القرون الماضية ، تبلبلت الألسن حتى تصبح قراءة القرآن الكريم والتراث العربي والفكر الاسلامى كله متعذرة على غير المتخصصين من دراسي الآثار ومفسري الطلاسم .

مجهودات مجامع وهيئات أخرى :

الى جانب مجامع اللغة التى تبدو مجهوداتها واضحة فى إخراج عدد من النشرات يضم الترجمات والتعريبات المتفق عليها من قِبَلِ لجان متخصصة تضم ذوى الخبرة فى هذا المجال ، توجد مجامع أخرى ، ذكر د/ منتصر منها « المجمع المصرى للثقافة العلمية » ، وهو كان صاحب فضل فى هذا المجال عبر السنوات الماضية من حيث نشر الثقافة العلمية باللغة العربية ، وإذاعة المحاضرات ونشر الكتب ، ولقد استحق أعضاؤه ومؤسسوه ـ فى نظر د/منتصر على الأقل ـ كل تقدير ، فقد أسهموا بأوفى نصيب فى خدمة اللغة العربية وتطويعها للتعبير العلمي . ويجب التنويه بعقْم هذا الدور فى أيامنا هذه ، فلا كتب تصدر ولا نشرات تطبع ولا دورات ثقافية تعقد ، ولا ميزانية كافية توجد ، اللهم الا المؤتمر السنوى وكتابه قليل الصفحات الذى يطبع محتوياً على عدة محاضرات تُلْقىّ على نفر قليل ممن يحضرون هذا المؤتمر السنوى ، فعلى المسؤولين وعلى الغيورين أن يعيدوا الى هذا المجمع شبابه ويستعيدوا مجده وخدماته ويعملوا على استئناف نشاطه .

كما ان هناك اتحادات علمية أخرى تقوم ببعض الدور فى مجالات الترجمة والتعريب وخدمة اللغة العربية وتطويعها للعلوم الحديثة والتقنية ، نذكر منها على سبيل المثال : اتحاد أطباء العرب (ولدينا من مطبوعاته « المعجم

الطبى الموحد ») ، الاتحاد العلمى المصرى ، الاتحاد العلمى العراقى ، وهو أنشط من زميله فى القاهرة ، واتحادات علمية أخرى لا يعرف القارىء عنها شيئا الّا بالبحث والتقصى ، والمسؤولية فى هذا التعتيم يقع الجزء الاكبر منها على عاتق رجال هذه الاتحادات والمجامع .

كذلك فقد أنشأت جامعة الدول العربية عددا من اللجان المتخصصة فى مجالات الترجمة والتعريب ، ولعلّ أشهرها فى الآونة الأخيرة : « المكتب الدائم لتنسيق التعريب فى الوطن العربي » بالرباط (المغرب) وهو تابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، وهى إحدى منظمات الجامعة .

ولا يفوتنا أن نشيد بجهود مؤسسة الكويت للتقدم العلمى فى هذا المضمار ، فقد قامت باصدار ثلاثة قواميس فى الكيمياء ، ومشروع المؤسسة يشتمل على خمسة معاجم باللغة العربية والفرنسية والانجليزية لشرح المصطلحات ظهر بعضها الآن وسيظهر الباقى تباعا ، وقد وعدت المؤسسة بالالتزام بقواعد وضع المصطلحات التى أقرتها المجامع اللغوية .

لكن هناك مشكلة تبدو فى الأفق وتضاف الى قائمة المشكلات التى يجب البحث لها عن حلول ، تلك هى ما يراه « المجمعيون » ولا يفى بمطالب « الجامعيين » ويلبى حاجاتهم المعيشية ، سواء فيما يتعلق بمنهج وضع المصطلح أو أولوياته . فالمجمعيون يسيرون فى عملهم بايقاع هادىء وفق مناهج محددة ، قد يستغرق الوفاء بمتطلباتها وقتا طويلا ، بينما يجد الجامعيون أنفسهم أمام ضرورات عاجلة ملحة ، حيث يتطلب الوفاء لمنهج دراسى محدد وضع مصطلحات جديدة لم يتطرق اليها المجمعيون بعد .

❊ ❊ ❊

ثبت بأهم المراجع والمصادر

أولا : الكتب :

الجراري (عبد الله بن العباس) : تقدم العرب في العلوم والصناعات واستاذيتهم لأوروبا . دار الفكر العربي بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٦١ .

الجندى (أنور) : سموم الاستشراق والمستشرقين فى العلوم الاسلامية . مكتبة التراث الاسلامى بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٤ .

: أضواء على الفكر العربي الاسلامى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ١٩٨٦ .

: المعاصرة فى إطار الأصالة . دار الصحوة بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

: أهداف التغريب في العالم الاسلامى . الأمانة العامة للدعوة بالأزهر الشريف ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

الحسنى (محمد) : الإسلام الممتحن . المختار الاسلامى بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٧ .

حوى (سعيد) : الإسلام . مكتبة وهبة بالقاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٧ .

حسين (د/محمد كامل) : بحث في الطب والاقرباذين . ضمن بحوث كتاب «أثر العرب والاسلام في النهضة الاوروبية» . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

الخطيب (أحمد شفيق) : معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية (انجليزى- عربى) . مكتبة لبنان بيروت ، ط ٦ ، ١٩٨٤ .

خليل (د/عماد الدين) : حول اعادة تشكيل العقل المسلم . كتاب الأمة بقطر (٤) ١٩٨٣ .

الدفاع (د/على عبدالله) : لمحات من تاريخ الحضارة العربية والاسلامية . مكتبة الخانجي بالقاهرة/ دار الرفاعي بالرياض ، ١٩٨١ ، بدون رقم طبعة .

الدمرداش (د/أحمد السعيد) : تاريخ العلوم عند العرب . دار المعارف بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٧ . ديسكنسون (د/جون ب .) : العلم والمشتغلون بالبحث العلمى فى المجتمع الحديث . ترجمة شعبة الترجمة باليونسكو. العدد (١١٢) من سلسلة عالم المعرفة بالكويت ، ١٩٨٧ .

رضوان (محمد عبد المنعم) : الطريق لعودة الخلافة الراشدة وبعث أمة الاسلام العظمى . مكتبة القدسي بالقاهرة ، ط الاخيرة ، ١٩٨٥ .

زحلان (أنطوان) : العلم والسياسة العلمية فى الوطن العربى . مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ .

سبيع (عبد العظيم عبد العزيز) : حاضر العالم الاسلامى . مكتبة السلام العالمية بالقاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٠.

شاهين (د/عبد الصبور) : العربية لغة العلوم والتقنية . دار الاعتصام بالقاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٢.

الشهابى (الأمير مصطفى) : مصطلحات العلوم الزراعية . مكتبة لبنان بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

الطائى (د/فاضل أحمد) : لمحات علمية .مطبوعات المجمع العلمى العراقى ، ١٩٧٨ .

عبد الحميد (د/محسن) : أزمة المثقفين تجاه الاسلام فى العصر الحديث . دار الصحوة بالقاهرة ط ١ ، ١٩٨٤ .

عبد السلام (د/محمد) : المسلمون والعلم . ترجمة د/ممدوح الموصلى . دار الغد بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٦ .

عبده (الشيخ محمد) : المسلمون والاسلام . دار الهلال بالقاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٧ .

عبده (سمير) : العرب والحضارة العلمية الحديثة . دار الآفاق الجديدة بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٢ .

عبود (د/عبدالغنى) : المسلمون وتحديات العصر . دار الفكر العربي بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

العراقي (المجمع العلمى) : المعجم الموحد للمصطلحات العلمية . ١٩٧٦ - ١٩٧٩ .

: المعجم الطبى الموحد . اتحاد الأطباء العرب ، ط ٢ ، ١٩٧٨ .

العربية (مجمع اللغة) : المعجم الوسيط . إعداد وإشراف لجان متخصصة فى المجمع بالقاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٢ .

: مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التى أقرها المجمع بالقاهرة ، ١٩٧٧ .

عز الدين (د/يوسف) : تراثنا والمعاصرة . دار الإبداع الحديث ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

العمرى (د/أكرم ضياء) : التراث والمعاصرة . كتاب الأمة بقطر (١٠) ١٩٨٥ .

عفيفى (د/محمد الصادق) : تطور الفكر العلمى عند المسلمين . مكتبة الخانجى بالقاهرة ط ١ ، ١٩٧٧ .

عويس (د/عبد الحليم) : فقه التاريخ وأزمة المسلمين الحضارية . دار الصحوة بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٦ .

عويس (د/عبد الحليم) : تفسير التاريخ علم إسلامي . دار الصحوة بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

الغزالي (الشيخ محمد) : مشكلات في طريق الحياة الاسلامية . كتاب الأمة بقطر (١) ١٩٨٢ .

غنيم (د/كارم السيد) : التخلف العلمي في العالم الاسلامي . القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٨ .

: حضارتنا العلمية وواجبنا نحو أعلامها . دار الصحوة بالقاهرة ، تحت الطبع .

: قضية العلم والمعرفة عند المسلمين . الزهراء للاعلام العربي بالقاهرة ، تحت الطبع .

كرم (أنطونيوس) : العرب أمام تحديات التكنولوجيا . سلسلة عالم المعرفة بالكويت (٥٩) ١٩٨٢ .

لوب (جاك) : العالم الثالث وتحديات البقاء . سلسلة عالم المعرفة بالكويت (١٠٤) ١٩٨٦ .

المبارك (د/ مازن) : اللغة العربية في التعليم العالي والبحث العلمي . دار النفائس ببيروت ، ط ١ ، ١٩٧٣ .

مرسي (د/ محمد عبدالعليم) : كارثة في العالم الاسلامي ـ مأساة النزيف البشري وهجرة العقول . دار الصحوة بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٦ .

مطلوب (د/ أحمد) : دعوة الى تعريب العلوم في الجامعات . دار البحوث العلمية بالكويت ، ط ١ ، ١٩٧٥ .

ثانيا : الدوريات والمجلات :

أنور (محمد فكري) : عرض كتاب «أسلمة المعرفة» للدكتور اسماعيل راجي الفاروقي . الفيصل (١٠٤) ١٩٨٥ .

بدوي (أ . د : السعيد محمد) : دراسة الواقع اللغوي أساس لحل مشكلات اللغة العربية في مجال التعليم . دراسات عربية واسلامية (العدد ١) ١٩٨٣ .

البصير (عبدالرزاق) : تعريب التعليم في الجامعات . العربي (٣٢١) ١٩٨٥ .

تكريتي (د/ عدنان) : قضية تعريب التعليم الجامعي . العربي (٣٤٨) ١٩٨٧ .

التواتي (عبد الكريم) : لغة الحضارة بين العلوم والفنون . المنهل ٥٠ (٤٦) ١٩٨٤ .

جاد الكريم (حسني محمود) : أسلمة العلوم . الأمة (٥٢) ١٩٨٥ .

جبرة (محمد بن علي) : هل تخدم التكنولوجيا الغربية مصالح البلدان الفقيرة؟ الوعي الاسلامي (٧٢) ١٩٨٧ .

التواتي (عبد الكريم) : لغة الحضارة بين العلوم والفنون . المنهل ٥٠ (٤٦) ١٩٨٤ .

جاد الكريم (حسني محمود) : أسلمة العلوم . الأمة (٥٢) ١٩٨٥ .

الجندي (الاستاذ أنور) : تحديات متجددة في اللغة العربية . الضياء ٢١ (٨) ١٩٨٧ .

حسين (آييك) : تأثير اللغة العربية في اللغة الاندونيسية ودعوة الشباب المسلم للحفاظ على لغة دينه الحنيف . الاصلاح (١٢٨) ١٩٨٨

السارة (د/قاسم طه) : منهجيات صياغة المصطلح العلمي . الفيصل (١٢٤) ١٩٨٧ .

ساعي (د/أحمد بسّام) : اللغة العربية بين اللغات ـ دراسة مقارنة باللغة الانجليزية . الفيصل (٩٨) ١٩٨٥ .

شاهين (د/عبد الصبور) : قدرة العربية على استيعاب علوم العصر . الأمة (٦١) ١٩٨٥ .

الشيخ (ياسين ابراهيم) : لغتنا بين العجز واثبات الذات . الأمة (٦٢) ١٩٨٥ .

عون (د/سامي) : اللغة والنهوض العلمي . آفاق علمية ١٥ (١٣) ١٩٨٨ .

فروخ (د/عمر) : لغة العلم . بحوث مؤتمر الدورة ٤٧ ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ١٩٨٠ .

❊ ❊ ❊

تعريب المصطلح العلمي "إشكالية المنهج"

قاسم السارة

مقدمة :

لعلَّ التعريب والقضايا المتعلقة به منْ أكثر القضايا المعاصرة إلحاحاً ، وأكثرها مدعاةً لاهتمام العلماء والباحثين العرب ، ولئن كان التعريبُ مشكلةً قديمه قِدَمَ الوجود العربي المستقل في ماضيه ، فانه أيضاً يشكِّل تحدياً حضارياً راهناً يستهدف الوجود العربيَّ المستقلَّ في حاضره ومستقبله . واليوم يتفق المثقفون العرب على أن التعريبَ ضرورة قومية تساهم في تكوين الروابط المشتركة لأفراد الأمة العربية ، وتوثِّق من عرى الأواصربينهم في الثقافة والفكر والشعور المشترك وهو ضرورةً اجتماعيةٌ ، يهدف لتعميم التعليم العالي على جماهير الشعب ، ويتجاوز الفئات (الفوقية) الصغيرة التي تتصنّع الازدواج اللغوي في العلم وفي الحياة الخاصة واليومية على أبسط مستوياتها[1] والتعريب أيضا ضرورةٌ تربوية إذْ يجعل من لغة الجامعة لغة الجماهير ويعطي خرِّيجي الجامعات الفرص المواتية لممارسة علومهم النظرية ، وإبداع إنتاجٍ علميٍّ جديدٍ في مجالات الحياة اليومية ويسهل لهم الاشتراك في الخطط الاجتماعية . . .

والتعريب أخيراً ضرورة علميةٌ ، إذْ يسهِّل الاتصال بين المعلِّم وبين طلابه ويؤمِّن جو نقاشٍ علميٍّ خالٍ من الحرج والتكلف . . إذْ هو القاسم المشترك بين جميع أعضاء هيئات التدريس أينما أُهلّوا علمياً من جهة ، وهو القاسم المشترك بين الطلاب والأساتذة من جهة أخرى . . ولذلك كله ، ولأسباب أخرى كثيرة فقد دلت الدراسات الميدانية الحديثة على أنَّ أصلحَ لغةٍ للتعليم هي اللغة التي « يفكر » بها الطالب . . وأنَّ

(١) د. ابراهيم حداد : تعريب العلوم في التعليم العالي ، المجلة العربية للعلوم العدد (٨) السنة (٤) أيار ١٩٨٦ ، ص ٨ .

الطلاب يحتاجون إلى وقتٍ طويل جداً لتَفَهم أي نص علميٍّ بلغةٍ ثانية[٢] ، مما يشكل عبئاً على اقتصاد البلد بكامله[٣] ، الأمرَ الذي دفع اليونسكو إلى تَبَنّي قرارات توجب استعمال اللغة الأمّ في التعليم العالي كلّما كان ذلك ممكناً[٤] مع تَعَلُّم لغةٍ حيةٍ أخرى تُعينُ الدارس على الإطّلاع المستمر على التقدم العلمي .

ولقد أدّى التدريسُ بلغات غير العربية إلى تَخَلُّف عامّ بين العرب ، لأن الابداع لايمكن أن يكون بغير اللغة الأم ، كما أدّى إلى تخلُّفِهم في مجال استيعاب اللغة العربية ذاتها . . . وإلى حرمانِ تلكَ اللغةِ من النموِّ المطّرد المتمثّل في نَحتِ الألفاظ للتعبير عن المفاهيم الجديدة[٥] ، ونظرة عَجلَى إلى تاريخ أمتنا العربية تكفي لاقناعنا بأن تعريب العلوم واكب أيام نهضتها وعزتها وسيادتها[٦] وأنّ أيامَ التَخَلُّفِ والضعف والتمزق هي التي توقعنا في شرك التبعية الثقافية والعلمية . . .

أصل المشكلة :

لعل كل من يتتبَّع تاريخَ العلوم عند العرب يوافق الأستاذَ الرئيسَ محمد كرد علي فيما ذهبَ إليه من أنَّ القرن التاسع عشر قد طلع على البلاد العربية وقد انقطع سند العلوم ، وبطل إعمالُ الفكر . . . وأنَّ العربَ آنئذ كانوا في غفلةٍ عن الغربِ ، قلّما يعرفون ماأتاه في نهضته خلال أربعة قرون سلفت[٧] ورغم أنَّ الدولةَ العثمانية قد شَهِدَتْ حركةً اصلاحيةً منذُ مطلع القرن الثامن عشر إبّانَ حكم السلطان أحمد الثالث (١٧٠٣ - ١٧٣٠) وخلفائه من بعده فإنَّ حظَّ الولايات العربية منْ تلك الاصلاحات كان ضئيلاً من جهة[٨] كما وُجِّهتْ تلك الاصلاحات الى ترسيخ اللغة التركية في التعليم من جهة أخرى[٩] ثم مالبث أن أصيبت اللغةُ العربيةُ بنكبةٍ حقيقيةٍ في نهاية حكم الدولة العثمانية تمثَّلت بعزلها عزلاً تاماً عن تدريس العلوم الحديثة ، وبفرض اللغة التركية في المدارس بدلاً منها ، وبترسيخ فكرة عجز اللغة العربية عن استيعاب مواد أي علمٍ حديثٍ[١٠] بين جماهير الطلبة والمثقفين آنذاك . . حتى اذا جاءت النهضة العربية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين وجد المتنورون من العرب أنفسهم في مواجهة الحضارة الغربية ، والتي أخذت تظللهم بظلالها وتفرض عليهم سماتها ، ولم يجد وا أمامهم خياراً سوى الأخذ بالكثير مما قدمته لهم . . مع محاولة التمسك بما يستطيعون الا حتفاظ به من الإرث الحضارى القديم الذي يفخرون به ، وكان عزاءهم في ذلك أن الحضارة المعاصرة لها صفةٌ عالمية[١١] ، يمكن لأى أمة أن تغترف منها . . وهنا واجه المثقفون

---

(٢) د. محمد علي كامل : معالجة التعريب في العلوم الهندسية ، اللسان العربي ، المجلد ١٥ ، الجزء ١ ، ص ١٣٠ - ١٤٤ .

(٣) ادريس الكتاني : دور اللغة في تنمية الطاقات البشرية وتجربة اللغات الأجنبية في البلدان الأفريقية : دراسة البنك الدولي للبناء والتنمية في المغرب ، اللسان العربي ، المجلد ١١ ، الجزء (١) ص ٣١٩ .

(٤) مقررات مؤتمر التعريب : مجلة اللسان العربي ، المجلد ١١ ، الجزء الثاني ، الجزائر ، - ١٢ - ٢٠ كانون الأول - ١٩٧٣ ، ص ٢٧٠ .

(٥) زغلول النجار : مقدمة كتاب أثر علماء العرب والمسلمين في تطوير علم الفلك ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨١ ، (الطبعة الأولى) ، ص ٦ .

(٦) د. قاسم ساره : اتجاهات تعريب المصطلح العلمي ، مجلة الفيصل ، العدد ١١٨ ، ص ٦ .

(٧) محمد كرد علي : الاسلام والحضارة الغربية (الجزء الأول) ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة - (الطبعة الثانية) ١٩٥٠ ، ص ٣٧ .

(٨) د. عبد الله العمر : مجلة تاريخ العرب والعالم ، العددان ٩٣/ ٩٤ (تموز / آب ١٩٨٦) ، ص ١٠ .

(٩) د. حسني سبح : مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق - المجلد الستون (الجزء الرابع) - تعريب علوم الطب ، ص ٦٣٠ .

(١٠) د. عائشة عبد الرحمن : اللغة العربية وعلوم العصر ، اللسان العربي ، المجلد ١٣ ، ص ١٥ .

(١١) د. ابراهيم السامرائي : نظرات في تدريس العربية في جامعات الوطن العربي ، مجلة المعرفة ، دمشق ، السنة ٢٣ ، العدد ٢٧٠ (آب ١٩٨٤) ، ص ٩٠ وما بعدها . .

العرب التحدى الذى قدمته لهم حضارة الغرب بشكل مفاهيم جديدة على الثروة اللغوية التي اكتظت بمفرداتها ضمائره ، وحفلت بمعانيها المعجمات وكتب اللغة ، وكان على « الطليعة » من مفكّري العرب أنْ يسعوا بجدٍ ودأب لمعالجة هذه المشكلة الشائكة ، مشكلة المصطلح العلمي . . .

المصطلح العلمي :

إنَّ مشكلة صياغة المصطلح العلمي وتعميمه والاتفاق عليه مشكلةٌ قائمة في جميع اللغات الحية [١٢] بل هي في الأمم المتقدمة أكثر وُضوحاً وحدَّةً منها في غيرها من البلاد . . إذْ « تقذف » معاهد البحوث والدراسات في الدول المتقدمة كلَّ يوم ، بل كلَّ ساعة ، سيلاً من المفاهيم العلمية الجديدة التي تحتاج « لمصطلحات » تعبر عنها بدقة وأمانة ونوعية . . ولايمكن الوصول إلى ذلك إلاّ بعد وعيٍ تامٍّ للحقيقة العلمية الجديدة التي تبحث عن مصطلح يمثلُها [١٣] ثمَّ إدراك عميقٍ للأصول اللغوية ووسائل نموِّها وتطورها . . .

ورغم أنَّ « المصطلح » يمثل « الشكل » فقط للمفاهيم العلمية الجديدة فإنَّه كثيراً مايمس جوهر الحقيقة العلمية المراد التعبير عنها ، بشكل أو بآخر حتى أصبح من الأمور المسلم بها اليوم أنَّ منْ أهمِّ العقبات التي تواجه نهوض تعريب التعليم العالي في شتى الأقطار العربية هي العثورُ على مصطلح عربيٌ ملائم [١٤] للكلمات والمفاهيم العلمية الجديدة القادمة من البلاد الأجنبية . فالمصطلح هو الوسيلة الرئيسية لتكوين وتنظيم وتطوير المعارف [١٥] وهو كالاسم العلم للانسان المتحضّر في مجتمعه . . . يدل بشكل نوعيٌ وفريدٍ و « رسميٌ » على مفهوم واحد . . وعلم « المصطلح » بمفهومه الحديث علم معقد ، يشترك فيه جملةٌ علوم مثل علم اللغة ، والمنطق ، وعلم الوجود ، وعلم المعلوماتية ، وحقول التخصص العلمي والأدبي والفني كلٌّ على حدة ، أحياناً ، وبالاشتراك فيما بينها أحياناً أخرى . . وكل ذلك الاشتراك يخدم تنظيم العلاقة بين « المفاهيم العلمية » وبينَ المصطلحات اللغوية التي تعبر عنها [١٦] .

ولعل كل التعريفات الحديثة والمعقَّدة للمصطلح لاتخرج عن ماأورده الزبيدى في تاج العروس في قوله « الاصطلاح اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص » وفي ذلك اشارة إلى أهمية « اتفاق » العلماء المشتغلين في الحقول العلمية وفي الدراسات اللغوية على إعطاء كلمة ما دلالة جديدةً ، وأنَّ « اتفاقهم » هذا يخلع على الكلمة معنىً جديداً قد يغاير الى حدٍّ ما المعنى المعجمي ويكسبها دلالةً جديدةً قد تختلف عن الدلالة اللغوية المتعارف عليها سابقاً . .

---

(١٢) د. عبد الكريم اليافي : تجربتي في تعريب المصطلحات العلمية ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٥٢ ، الجزء ٤ تشرين أول ١٩٧٨ .

(١٣) د. حسني سبح : تعريب علوم الطب ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق المجلد ٦٠ الجزء ٤ ص ٦٣٢ .

(١٤) د. شاكر الفحام : قضية المصطلح العلمي وموقعه في نطاق تعريب التعليم العالي ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق المجلد ٦٠ ، الجزء ٤ ، ص ٦٩٢ .

(١٥) د. صبحي الصالح : دراسات في فقه اللغة ، ص ٣٤٩ .

(١٦) د. علي القاسمي : (ندوة كلية الآداب في جامعة سيدي محمد بن عبد الله في فاس حول المصطلح النقدي ٢٠ - ٢٢ نوفمبر ١٩٨٦) مجلة الوحدة ، السنة الثالثة ، العدد ٢٨ كانون ثاني ١٩٨٦ ، ص ٢٣٩ .

فالمصطلح لفظ موضوعي ، تواضعَ عليه المختصون بقصد أدائه معنىً معيناً بدقةٍ ووضوحٍ شديدَيْن ، بحيث لايقع أي لُبْس في ذهن القارىء أو السامع لسياق النص العلمي [١٧] . . . ولكن هذا التحديد الذى يتم بعناية قصوى لا يعني استقصاء المصطلح العلمي لكل دقائق المفهوم العلمي الذي يعبر عنه ، أو احاطته إحاطةً جامعةً بدقائق المفهوم المسمَّى به . . . بل يكفي الاتفاق بين المختصين على ذلك ، مع وجود علاقة أو ملابسة بين لفظة المصطلح وبين دلالته . . . سواءٌ أكانت العلاقة حقيقية أم مجازية ، من قريب أومن بعيد [١٨] . . فالا تفاق هو الأصل وماسواه تبع له . . وهكذا تكسب الكلمة العربية القديمة الأصيلة ، أو المولدة المُحْدَثَة ـ اشتقاقاً أو نحتاً ـ شحنةً دلاليةً تخرجها من طور الضياع والعطالة في سطور المعاجم الى طور من النشاط والحيوية والانتشار في صدور العلماء والذيوع عبر أقلامهم وكلماتهم . . .

ومنذ بداية عند النهضة العربية أصبح الاهتمام بصياغة المصطلحات العلمية الشغل الشاغل للعلماء العرب في شتى أنحاء الوطن العربي ، إنْ على الصعيد الشخصي الفردى أو على الصعيد الرسمي المؤسَّسي . . . ولئن اتسمتْ تلك الجهود بالجدية فانها كانت في غالب الأحيان ارتجالية ومتسرعة ، وبعيدة عن الوفاء لمنهجية واضحة محددة ، إذا كان هناك منهجية واضحة محددة آنذاك ، الأمر الذي وسم الكثير من المصطلحات بسمة « شخصية » مستمدة من مصدر الثقافة العلمية التي ينهل منها صاحبها ، افرنسية ، أو انجليزية أو ألمانية . . ومما يزيد الأمر تعقيداً أن المصطلح كثيراً ما يكون في اللغة الأصلية غارقاً في ظلمات الإبهام المجازي أو التشبيه التمثيلي [١٩] . . ولا عجب أن يتحدَّد رواج بعض المصطلحات في حدود القطر العربي الذي ظهرت فيه ولا تتخطاه إلى أقطار عربية ولو كانت مجاورة له ، وتتمتع بنفس الصفات الجغرافية والمناخية . . فالا ختلاف واضح بين أسماءِ العلوم (فضلاً عن المصطلحات) التي نسمعها في سورية وبين تلك التي نسمعها في لبنان أو الأردن أوالعراق مثلاً . . [٢٠] ولعل أهمَّ سبب لذلك الاختلاف هو تعدد مصادر النقل ، فالذين ينقلون عن الانكليزية تختلف مصطلحاتهم عن أولئك الذين ينقلون عن الافرنسية [٢١] أو عن الألمانية أو الروسية . وتهدف مراجعتنا هذه الى استقراء المنهجيات التي سنَّها واضعو المصطلحات لأنفسهم ، ومدى وفائهم لها في أعمالهم المعجمية وفي أعمالهم العلمية الأخرى من تأليف أو ترجمة . . .

أولاً أعمال ومنهجية النقَلَة الأوائل

وإذا قلبنا صفحات الكتب العلمية التي نقلها المترجمون الأوائل أو ألفها العلماء العرب في العصر العباسي ، نجد أنهم اعتمدوا في النقل على طرق عدة . .

١ ـ ترجمة المفردات الأعجمية لفظاً بلفظ ، كلما وجدوا في العربية ما يقابل اللفظ الأعجمي . . .

(١٧) د. جبّور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى ـ آذار / ١٩٧٩ .

(١٨) د. تمام حسان : نحو تنسيق أفضل للجهود الرامية الى تطوير اللغة العربية ، اللسان العربي ، المجلد ١١ ، الجزء (١) ، ص ٢٩٧ .

(١٩) فعلى سبيل المثال يقال بالفرنسية Tout-à-l'Egout في مقابل المجاري الصحية المالحة « الصرف الصحي » أو « الإصحاح » .

(٢٠) د. محمد المنجي الصيادي : التعريب وتنسيقه في الوطن العربي . مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ١٩٨٤ (الطبعة الثالثة) ، ص ٧٣ وما بعدها .

(٢١) د. حسني سبح : نظرة في معجم كليرفيل كثير اللغات ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٥٧ الجزء ٤ ، ص ٥٥٨ .

٢ ـ الاشتقاق وهو من أهم الطرق وأخصبها .

٣ ـ المجاز ، فاستعملوا الفاظاً بينها وبين المعنى الجديد اتصالٌ من تشبيه أو اتصال سبب أو بعضيَّة أو كليَّةٍ أو عموم أو خصوص أواضافة أو اشتمال . . .

٤ ـ النحت ، وهي نوع من الاختصار والتركيب يمزج فيه لفظان أو عدة ألفاظ أوأهم حروفها فيتولد عن ذلك لفظ واحد جديد ولكن النحت عند النقلة الأوائل كان قليلاً وبمقدار ماتسمح به اللغة العربية . . .

٥ ـ التعريب وذلك بنقل المفردات الأعجمية بلفظها وذلك إلى حين . . . حتى يُيَسِّرَ الله لهذه المفردات الأعجمية من يصيغ لها مصطلحاً عربياً . [٢٢] أما عن أسلوب النقل للنصوص العلمية فقد كان للمترجين في العصر العباسي طريقان [٢٣]

ـ أحدهما هو أنّ ينظر الناقل إلى كلمة مفردة من الكلمات الأعجمية وماتدل عليه من المعنى فيثبتها وينتقل إلى الأخرى كذلك ، حتى يأتي على جملة مايريد تعريبه وهذه الطريقة رديئة لوجهين :

* أحدهما أنه لايوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع الكلمات الأعجمية ولهذا يقع في خلال هذا النقل كثير من الألفاظ الأعجمية على حالها

* والثاني أن خواص هذا التركيب والنسب الإسنادية لاتطابق نظيرها من لغة لأخرى دائما ، وأيضاً يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات

ـ والطريق الثاني في الترجمة هو أن يأتي بالجملة ، فيحصِّل معناها في ذهنه ويعبِّر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها ، سواء تساوت الألفاظ أم خالفتها . . . وهذا الطريق أجود .

فاذا عرفنا أن الذين تولُّوا نقل علوم اليونان الى العربية في عصر الخلفاء العباسيين كانوا من النسطوريين والكلدانيين والأعاجم ، وهؤلاء كانوا علماء أكثرمنهم أدباء ، وإن كانوا تعلموا العربية فانهم لم يتفقَّهوا فيها ولم يتقنوا آدابها فإنّنا لنْ نستغرب أنّ نجد ماعرَّبوه مشحوناً بالألفاظ الأعجمية مع أنّ لها في العربية مرادفات . . وأنهم لم يجروا في التعريب على نمط واحد يصح اتباعه إلا في أحوال معينة بل تجدهم صوروا الكلمات اليونانية بصور شتى ، يَصْعُب على قارئها رجعها الى أُصولها . . ولم يذكر أحد منهم أو من أئمة اللغويين أيَّ قواعد لما يُعرَّب من الكلمات الأعجمية . . [٢٤]

---

(٢٢) محمد السويسي : مشكلة وضع المصطلح ، من كلمته التي ألقاها في ندوة استراتيجية التربية والتعريب التي انعقدت في الجزائر ـ العاصمة بين ٥ ـ ٨ أيار ١٩٧٥ ، اللسان العربي ، المجلد ١٢ ، الجزء (١) ، ص ٩ .

(٢٣) د. أحمد عيسى بك : التهذيب في أصول التعريب ، ص ١١٣ .

(٢٤) د. محمد شرف : معجم العلوم الطبية والطبيعية (الطبعة الثانية) المقدمة ، ص ١٢ .

لقد قام علماء العرب والمسلمين بترجمة الكتب الفلكية عن اليونان والكلدان والسريان والفرس والهنود ، فكان أول كتاب ترجموه هو « مفتاح النجوم » المنسوب الى « هرمس الحكيم » ، من اللغة اليونانية ، قبل سقوط الدولة الأموية بسبع سنين ثم ركز علماء العرب والمسلمين في العصر العباسي على الترجمة والتعليق والشرح على المؤلفات اليونانية العلمية وخاصة كتاب « المجسطي » لبطليموس في علم الفلك وحركات النجوم . . وكتب سقراط وأرسطو طاليس وأفلاطون في المنطق [٢٥] . . وأهم الكتب التي ضمت علوم الحضارات والأمم السابقة .

ويجمل القول في سبيل التراجمة الأوائل والعلماء الأوائل في حضارتنا العربية والاسلامية أنهم توخوا « البيان والايضاح » ولم يتوقفوا أمام قضية المصطلحات ، بل كان كل مصطلح لايسهل عليهم نقله بلفظ عربيٍّ أصيلٍ بادروا الى تعريبه تعريباً لفظياً . . دون أن يحول ذلك دون نقل نص علمي برمته إلى العربية ، أو دون تأليف كتاب بالعربية [٢٦] تاركين للأجيال من بعدهم مهمة صياغة مصطلح مثيل لتلك الكلمات . . .

ولعل أحسن مثال يصوِّر لنا طريقة نقل الكتب الى العربية في ذلك الوقت هو ماذكره « ابن جلجل » عن نقل كتاب ديوسقوريد في النبات من اليونانية ، فقد تُرْجِمَ بمدينة السلام أيام جعفر المتوكل ، وكان المترجم له اصطفن بن بسيل الترجمان ، وتصفَّح الترجمة حنين بن سحق فصححَّها وأجازها . .

فما علم اصطفن من تلك الأسماء اليونانية في وقعة له اسماً في اللسان العربي فَسَّرَهُ بالعربية ، ومالم يعلم له اسماً في اللسان العربي تركه على اسمه اليوناني اتِّكالاً منه على أنْ يبعثَ الله بعده من يعرف ذلك ويفسِّره باللسان العربي . ثم ورد هذا الكتاب الى الأندلس أيام عبد الرحمن الناصر ، كما ورد لعبد الرحمن الناصر كتاب ديسقوريدس مصوَّرا ومكتوباً بالاغريقية من ملك القسطنطينية أرمينوس على سبيل الهدية ، ثم أرسل له براهب يُسَمَّى نيقولا له معرفة بالاغريقية . . فتمكن من تفسير ما كان مجهولاً من أسماء عقاقير ديسقوريدس بالتعاون مع العلماء العرب الموجودين في بلاط عبدالرحمن الناصر ومن له خبرة بعلوم النبات . . [٢٧] وهذا مايشير بوضوح الى تسامح النقلة الأوائل في نقل الألفاظ الأعجمية الى العربية ، وبدون حرج أو شعور بالنقص . . مالم يكن لهذه الألفاظ مقابل شائع في العربية . .

ثانياً ـ أعمال المؤلفين العرب في العصور التالية حتى عصر النهضة :

وقد امتدت هذه الظاهرة الى المؤلفين ، الذين لم يجدوا مهرباً من استعمال الألفاظ الأعجمية في كتبهم فأوردوها على سبيل التعريب . . فقد لخَّص البيروني طريقته في نقل المصطلحات في كتابه « تحقيق ماللهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة » حيث يقول : « وأنا ذاكر من الأسماء والموضوعات في لغتهم مالابدَّ من ذكره مرةً واحدةً يوجبها التعريف ، ثم إنْ كان مشتقاً يمكن تحويله في العربية الى معناه مالم أملْ عنه إلى غيره إلاَّ أنْ يكون بالهندية أخف في

(٢٥) د. علي عبد الله الدفاع : أثر علماء العرب المسلمين في تطوير علم الفلك ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨١ (الطبعة الأولى) ، ص ١٩ ـ ٢١ .

(٢٦) د. محمد هيثم الخياط : تعريب التعليم العالي والجامعي في سورية في ربع القرن الأخير ، ندوة اتحاد المجامع اللغوية العربية ، الرباط ١٩٨٥ ، ص ١٩٥١ .

(٢٧) محمد السويسي : مشكلة وضع المصطلح ، اللسان العربي ، المجلد ١٢ ، الجزء (١) ، ص ١٠ ـ ١١ .

الاستعمال فنستعمله بعد غاية التوثقة منه من الكتبة ، أو كان مقتضبا شديد الاستعصار فبعد الاشارة إلى معناه ، وإنْ كان له اسم عندنا مشهور فقد سهل الأمر فيه . . . » .

وقد كان نقل الأسماء الأعجمية المعربة أكثر تواتراً في الكتب العلمية منها في كتب الأدب والفلسفة . . . ففي علم النبات مثلاً نطالع ماقاله النباتي ضياء الدين بن البيطار في مقدمة كتابه « الجامع لمفردات الأدوية والأغذية » : « وذكرت كثيرا منها (الأدوية) بما يُعرف به في الأماكن التي تنبت فيها الأدوية المسطورة كالألفاظ البربرية واللاتينية وهي أعجمية الأندلس إذْ كانت مشهورة عندنا » . إلا أن كتب الأدب هي الأخرى لم تخل من المعربات . . فقد حفل الجزء الثاني عشر من كتاب (نهاية الأرب في فنون الأدب) من تأليف شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويرى [٢٨] (٦٧٧ - ٧٣٣ هـ) - (١٢٧٨ - ١٣٣٣ م) بذكر أصناف الطيب والبخورات والغوالي والندود والأدهان والنضوحات ، كما حفل بأسماء النبات والأدوية والعقاقير . . واستمد المؤلف مادته العلمية من كتب الأطباء والمترجمين القدامى . . وجاء بالكثير من الأسماء معربا عن لفظه الأعجمي مثل السقنقور ، والدارصيني ، والأباريز ، والاسفيداج ، والخولنجان . . على أن هذه الألفاظ الأعجمية لم تكن لتقف عقبة بين القارىء وفهم النص بوضوح ويسهولة . . . فمن يقرأ في كتاب القانون في الطب للشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن علي بن سينا المتوفي سنة ٤٢٨ هـ - ١٠٣٧ م يجد أنَّ جملة مايحويه من فصول وأبواب مفهومه لقارئنا المعاصر رغم مرور حقبة « طويلة » من الزمان . . .

ولنأخذ مثالاً على وضوح أسلوبه ويسر تفهُّمه فصلاً من الكتاب الرابع [٢٩] :

« فصل في الكسر مع الجراحة : وإذا اجتمع كسر وجراحة فليرفق المجبِّر بالجبر رفقاً شديداً ، وليبعد الجبائر عن موضع الجراحة ، وليضع على الجراحة ماينبغي من المراهم وخصوصاً الزفتي . . وقوم يأمرون بأن يُبْتدأ بالشدِّ من جانبي الجُرح ، ويترك الجرح مكشوفاً ، وهذا يحسن إذا كان الجرح ليس على الكسر نفسه ، ثم يجب أن يكون عليها ستر آخر يغطيها عن الهواء . . . »

الا أن الأمر يختلف عندما يتحدث الشيخ الرئيس عن السموم ومعالجاتها والأدوية المفردة ، والأدوية المركبة من ترياقات ومعاجين وايارجات وتيادروسات وجوارشنات وسفوف ولعوق وأشربه وربوب وسكنجبيات وأقراص وأدهان ومراهم وضمادات . . . اذ يواجه القارىء هنا الكثير من الألفاظ الأعجمية التي تحتاج للتوضيح والتفسير . واذا قرأنا له نصاً آخر عن الأدوية القلبية نجد على سبيل المثال الفصل العاشر [٣٠] : « إنَّ الأدوية التي تفرِّح إما أنْ تُفرِّح بشيء من العلل المعروفة كالشراب الذي هو أكسير السرور ومغناطيس الفرح . . أو تنويرها أى الروح أو تسطيعها كاللؤلؤ

---

(٢٨) النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ، سلسلة تراثنا ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر القاهرة ، مقدمة السفر الثاني عشر .

(٢٩) ابن سينا : القانون ، الجزء الثالث ، دار الصياد ، بيروت ، ص٢٠٣ .

(٣٠) ابن سينا : من مؤلفات ابن سينا الطبية ، كتاب الأدوية القلبية مصادر ودراسات في تاريخ الطب العربي (٥) معهد التراث العلمي العربي ، جامعة حلب ومعهد المخطوطات العربية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تحقيق الدكتور محمد زهير البابا ، ١٩٨٤ ، ص٢٤٢ .

والابريسم بما فيها من الشفّ . أو جمعها ومنعها من أن يسرع اليها التحلُّل مثل البليلج والهليلج الكابلي والكهرباء والبسد بقبضها . . . وإماً لتعديل مزاجها بالتسخين مثل الدرونج أو بالتبريد مثل ماء الورد والكافور » . أمّا إذا توفّرت مسميات عربية للمقابلات الأجنبية فإنّ العلماء العرب كانوا يفرحون بها ويزّينون بها كتبهم ويفخرون باثباتها ويعملون على إذاعتها ونشرها . . قال أبو الريحان البيروني في مقدمة كتابه الصيدنة : « وإلى لسان العرب نقلتُ العلوم من أقطار العالم فازد انت وحلّتْ في الأفئدة ، وسرتْ محاسنُ اللغة منها في الشرايين والأوردة ، وإنْ كانتْ كلُّ أمة تستحلي لغتها التي ألفتها واعتادتها واستعملتها (. .) والهجو بالعربية أحب الى من المدح بالفارسية [٣١] . . ولاعجب أن ظهرت في شتى ميادين العلوم مصطلحات عربية أصيلة لاتزال تُسْتَعْمَلُ إلى اليوم في فروع العلوم التطبيقية المختلفة ، وفي العلوم البحتة أيضا فمن المصطلحات في العلوم البحتة (غير العملية أو التطبيقية) ظهر مصطلح الجذر ، والمال (س٢) والمفرد : (س) ، والكعب (المال × المفرد) : (س٣) ومال المال : (س ٤) ، ومال الكعب : (س ٥) ، وكعب الكعب : (س٦) ، والأعداد التامة والزائدة والناقصة والمتحابة ، والجبر والمقابلة . . الخ [٣٢] وقد تناقلت الأجيال المتعاقبة من العلماء العرب هذه المصطلحات ، ونقلتْها بدورها الى العصور الحديثة ، محافظين ـ كعادتهم ـ على الضبط العلمي الدقيق ، وذكر المصادر والأسانيد التي وردت اليهم تلك المصطلحات عبرها . . . فكان كلُّ مؤلِّف يورد في مقدمة كتابه سلسلة الكتب التي طالعها ، وماأخذ عن كل كتاب منها . . والأمثلة على ذلك كثيرة . . فداود الانطاكي المتوفي عام ١٠٠٨ يذكر مصادر كتابه « التذكرة » والمساهمين في وضع ماجدٌ من مصطلحات والمعربِّين لها ، والمؤلِّفين في مفرداتها ، فيقول « فنحن [٣٣] كالمقتبسين من تلك المصابيح ذبالة ، والمغترفين من تلك البحور بلالة ، وأول من ألَّف شمل هذا النمط وبسط للناس فيه ما انبسط ديسقريدوس اليوناني في كتابه الموسوم بالمقالات في الحشائش ولكنه لم يذكر الا الأقل حتى انه أغفل ماكثر تداوله ، وامتلأ الكون بوجوده كالكمون والسقمونيا والغاريقون (. . . .) ثم « روفس » فكان ماذكره قريباً من كلام الأول (. . . .) ثم « فولس » فاقتصر على مايقع في الأكحال خاصة على أنه أخلَّ بمعظمها (. . . . .) ثم « أندروماخس الأصغر » فذكر مفردات الترياق الكبير فقط (. . . .) ثم رأس البغل الملقب « بجالينوس » وهو غير الطبيب المشهور فجمع كثيرا من المفردات ولكنه لم يذكر الا المنافع دون باقي الأحوال . . ولم أعلم من الروم مؤلفا غير هؤلاء . . ثم انتقلت الصناعة الى أيدى النصارى ، فأول من هذَّب المفردات اليونانية ونقلها الى اللسان السرياني « دويدرس البابلي » ولم يزد على ماذكروه شيئا . . حتى أتى الفاضل المعرب والكامل المجرِّب « اسحق بن حنين النيسابورى » فعرَّب اليونانيات والسريانيات وأضاف اليها مصطلح الأقباط لأنه أخذ العلم عن حكماء مصر وأنطاكية . . واستخرج مضار الأدوية ومصلحاتها ثم تلاه ولده حنين ففصل الأغذية من الأدوية فقط ، ولم أعلم من النصارى من أَفْرَد هذا الفن غير هؤلاء . وأما النجاشعة فلهم كثير من الكناشات ، ثم انتقلت الصناعة إلى الاسلام ، وأول واضع فيها الكتب من هذا القسم الإمام محمد بن زكريا الرازي ، ثم مولانا الفرد الأكمل والمتبحر الأفضل الأمثل الحسين بن عبدالله بن سينا رئيس الحكماء فضلاً عن الأطباء فوضع الكتاب الثاني من القانون وهو أول من مهّد لكل مُفْرَد سبعة أشياء (. . . . .) ثم

---

(٣١) د. علي عبد الله الدفاع : أثر علماء العرب المسلمين في تطوير علم الفلك ، مؤسسة الرسالة ، بيروت (الطبعة الأولى) ، ١٩٨١ ، ص ١٧٢ .

(٣٢) د. علي عبد الله الدفاع : العلوم البحتة في الحضارة العربية الاسلامية ، دار الرسالة ، ١٩٨٦ ، (المقدمة) .

(٣٣) داود الانطاكي : تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب ، داود بن عمر الأنطاكي ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، ص ١٩ .

ترادف المصنِّفون على اختلاف أحوالهم فوضعوا في هذا الفن كتباً كثيرةً من أجلها مفردات ابن الأشعث وأبي حنيفه ، والشريف بن الجزار ، والصائغ ، وجرجس بن يوحنا ، وأمين الدوله ، وابن التلميذ ، وابن البيطار وصاحب مالايسع (. . . .) وأجلُّ هؤلاء الكتب الكتاب الموسوم بمنهاج البيان صناعة الطبيب الفاضل يحيى بن جزله رحمه الله تعالى . . . وأظن أن آخر من وضع في هذا الفن الحاذق الفاضل محمد بن علي الصورى . . . »

والحق أن داود الأنطاكي كان يقف عند كل مفرد من مفردات كتابه ليعرِّفَ قارئه على اسمه الأصلي وما آل اليه من تغيير في اللغات الأخرى ، وبخاصة أثناء تعريبه : فالآس : باليونانية أموسير واللطينيه مؤنس والفارسية مرزباج والسريانية هوسن والبربرية احماص والعبرية اخمام والعربية ريحان وبمصر مرسين وبالشام : البستاني ، وقف وانظر ، والبري ، وباليونانية مرسي اعزيا يعني ريحان الأرض . . . « ثم ينتقل لوصْفه ولذكر فوائده الطبية . . . والاسفيداج مُعرب من الفارسية بالبربرية النحيب ، واليونانية سميوتون والعبريه باروق ، والسريانية اسقطيفا . . والهنديه بارياجي وعندنا اسبيداج . . والمراد به المعمول من الرصاص . . . وصنعته . . . » أفيون : يوناني معناه المسبت ، هو عصارة الخشخاش ، وبالبربريه الترياق والسريانية شقيقل أى المميت للأعضاء . . . وهو مايؤخذ من الخشخاش » . . . وفي كتاب « قاموس الأطبا وناموس الألباً » وهو صنعة مدين بن عبدالرحمن القوصوني المصري المتوفى ١٠٤٤ هـ ـ ١٦٣٤ م وهو أحد أعلام الطب في القرن الحادى عشر للهجرة ، إذْ ذكر في ختام هذا الكتاب أنه فرغ من تأليفه في العشر الأول من شهر ربيع الآخر سنة ثمان وثلاثين بعد الألف . . . ففي مقدمته تحدَّث عن المادة التي اشتمل عليها الكتاب : [٣٤] « هذا الكتاب الذي لَمْ أُسْبَقْ إلى مثاله ولم يُنْسَجْ على منواله لما اشتمل عليه من ذكر أنواع المفردات من المعدن والحيوان والنبات ، ومايحتاج إليه كلُّ فرد منها من معرفة ضبط لفظه مما ذكره أئمة اللغة بأصحِّ ضبط بنيان ، ومن معرفة ماهيته ، ونوعه وطبعه ، وقوته ومنافعه ، ومضرته ، وإصلاحِهِ ، وبدلِهِ ، وكميةِ مايُسْتَعْمَل منه بحسب الإمكان ، ومن ذكر أسماء المركَّبات وضبط كل فرد منها مع بيانه ، ومن ذكر صفة تركيب بعضها كالترياق أيضا حالما خفي من غامضه على الأذهان ، ومن ذكر منها أعضاء بدن الانسان وضبط كلِّ فرد منها مع ذكر تعريفه وتشريحهِ وتوضيحه بأوضح بيان ، ومن ذكر الأوصاف المتعلقة بغالب الأعضاء وضبط كل فرد منها مع ذكر تعريفه لمريد العرفان ، ومن ذكر الأمراض وضبط كل فرد منها مع ذكر تعريفه وسببه وعلامته وعلاجه بحسب الوقت والزمان » ثم يتطرق إلى ذكر المصادر التي استقى منها مادة كتابه فيعدُّها :

* الأزهرى : صاحب التهذيب في اللغة ، وتفسير الألفاظ ، والتقريب في التفسير وشرح شعر أبي تمام .

* ابن سيده : صاحب المحكم في اللغة والمخصص في اللغة ، وشرح الحماسه .

* ابن المكرم (ابن منظور) : صاحب لسان العرب ، وكتاب سرور النفس بمدارك الحواس الخمس . . .

(٣٤) مدين القوصوني المصري : مصورات مجمع اللغة العربية بدمشق ، دمشق ١٣٩٩/١٩٧٩ ؛ الورقة ٣ .

* **ابن مكتوم** : صاحب «المشوف المعلم في بين العباب والمحكم» في اللغة وشرح الكافية لابن الحاجب وشرح الهداية ، وطبقات اللغويين والنحاة .

* **الشيخ الرئيس ابن سينا** : ومن تصانيفه كتاب الشفا وكتاب القانون

* **علاء الدين القرشي** : صاحب كتاب شرح القانون والمهذب والموجز وشرح الهداية للشيخ ابن سينا . .

* **محمود أبو الثنا الكازوروني الشيرازي** : صاحب شرح كليات القانون ، وشرح حكمة الاشراق للسهروردي وشرح المفتاح للسكاكي وشرح الكافية لابن الحاجب . . .

* **ابن الكتبي** : صاحب مالا يسع الطبيب جهله .

كما كتب ابن البيطار (١١٩٧-١٢٤٨) م كتابه «الجامع في الأدوية المفردة» الذي ضمَّ شرحاً مفصَّلاً لما يزيد على ألف وأربعمائة نبتة طبية ، مبتدئاً بذكر أسمائها ، وطرق استعمالها ، وهو يقول في مقدمة كتابه . «وقد استوعبتُ فيه جميع مافي المقالات الخمس من كتاب الأفضل» «ديسقوريدس» بنصِّه ، وهذا مافعلتُه أيضاً بجميع ما أورده الفاضل جالينوس في المقالات الستّ من مفرداته بنصِّه ثم ألحقتُ بقولهما من أعمال المحدثين في الأدوية النباتية والمعدنية مالم يذكراه ووصفتُ فيه عن ثقات المحدثين وعلماء النباتيين مالم يصفاه . . .»[٣٥] وذلك ينطبقُ إلى حدٍّ بعيدٍ على المؤلفات التي ظهرتْ في القرون التالية مثل «أقرباذين القلانسي» صنعة بدرالدين محمد بن بهرام القلانسي السمرقندي المتوفى حوالي عام (٥٦٠ هـ - ١١٦٥ م) والذي ذكر مؤلفها في مقدمته :[٣٦] «انتخبتُ هذه الفوائد والتقطتُها من الكتب المشهورة المعتَمَدِ عليها وهي القانون والحاوي والكامل والمنصوري والذخيره والكفايه وفردوس الحكمة وأمثالها . . . وأوردتُ فيه ذرواً من نسخ الإمام العالم قوام الدين قدوة الفضلاء صاعد المهنّي ومن نسخ الإمام الفاضل شرف الزمن المارستاني ، وأعلمتُ كل باب نقلته أو أقله بعلامة دالة عليه ، فالقاف علامة القانون ، والحاء علامة الحاوي والفاء علامة فردوس الحكمة والكاف علامة الكامل والميم علامة المنصوري والذال علامة الذخيرة . .» وهكذا كانت النتيجة النهائية أنْ طغت المصطلحات العلمية لأسماء النباتات والأدوية المنقولة بواسطة «التعريب» على تلك المنقولة بأسلوب الترجمة اللفظية أو الاشتقاق أو النحت . . فعلى سبيل المثال ، لقد أحصى الدكتور مهند عبدالأمير الأعسم (وهو طبيب أسنان) الأدوية المُفردَة في كتاب «القانون في الطب» لابن سينا فوجدها ٨٠٤ لفظة منها مايزيد على ٤٠٠ لفظةٍ معرَّبة[٣٧]

(٣٥) زيغريد هونكه : شمس العرب تسطع على الغرب ، نقله عن الألمانية فاروق بيضون و د. كمال دسوقي ، بيروت (الطبعة الثانية) ١٩٦٩ ، ص ٣٢٣ .

(٣٦) اقرباذين القلانسي : دراسة وتحقيق الدكتور محمد زهير البابا ، جامعة حلب ، معهد التراث العلمي العربي ، ١٩٨٣ ، ص ١٨ .

(٣٧) مهند عبد الأمير الأعسم : الأدوية المفردة في كتاب القانون في الطب لابن سينا ، الأندلس للطباعة والنشر للتوزيع ، بيروت ، ص ١٩٨٤ .

ثالثاً ـ عصر النهضه

١ ـ تجربة القطر المصري في القرن التاسع عشر

طلع القرن التاسع عشر على مصر ولم يكن فيها معهدٌ واحد تُدَرَّس فيه أية لغةٍ من اللغات الأجنبية .، بل كان أفراد الجاليات الأوربية يعيشون في أحياء خاصة بهم[٣٨] واستغلَّ الأجانبُ من حلاَّقين وصانعي أحذية وعمال مقاهي سذاجة الجمهور ، وعملوا على استعمال أساليب الشعوذة والنصب حتى ذهب المؤرخون للقول عن تلك الفترة إنَّ أَيَّ أجنبيٍّ كان ينزل بأرض مصر وليس له مهنةٌ يتقنها كان يُعَيَّنُ صيدلياً أو طبيباً[٣٩] . حتى إذا كانت الحملة الفرنسية على مصر ١٧٨٩ ، اصطحبت معها مطبعة «أحضرها بونابرته من مدينة روما وكانت مستعدة لأن تطبع مايروم بها طبعه بالفرنسية واللاتينية واليونانية والعربية والفارسية والسريانية»[٤٠] وقام بعض العلماء الفرنسيين المرافقين للحملة الفرنسية ببعض الأعمال العلمية فالعالم «دي جنت» قام بالاحصاء الطبي وحرَّر الطبيب «براون» رسالةً في تشخيص الرَّمَدِ الصديدي وعلاجه ، وكتب «براتولليه وديكونتر» بياناً عن خواص بعض النباتات وألَّف رئيس الأطباء رسالة في علاج الجدري ، وعهد بها الى المترجم الأب «أنطون روفائيل زاخوروهبه» لترجمتها الى اللغة العربية ، ثم طُبِعَتْ في مطبعة الحملة ، ووُزِّعت على المشايخ وأرباب الشأن في بلاد مصر «على سبيل المحبة والهدية ، ليتناقلها الناس وليستعملوا ماأشار اليه فيها من العلاجات لهذا الداء العُضال[٤١]» كما أَسَّس بونابرت المعهد العلمي المصري عام ١٧٩٨ ، وبلغ عدد أعضائه ثمانية وأربعين عضواً ، وكانت له نشرة تصدر كل ثلاثة أشهر ، ونُشِرَت أعمالُهُ في أربعة مجلدات[٤٢] وخلال إقامة الحملة الفرنسية في مصر بدأت بإعداد بعض الشباب لتعلُّم اللغة الفرنسية ، ولما انسحبت عن بلاد مصر ، خرج معها بعض هؤلاء الشباب ، ولحقها بعد فترة قصيرة بعضهم الآخر بهدف إتمام دراساتهم في باريس ، وبعد تطور أحداث الثورة الفرنسية وسقوط بونابرت لم يلبث أنْ عاد بعض هؤلاء الشباب إلىٰ مصر ، وساهم في حركة ترجمة العلوم إلى اللغة العربية مثل الأب أنطون زاخوروهبه . . .

ولما بدأ محمد علي باشا بتثبيت أقدام حكمه في مصر ، واتجهت نيته لإنشاء جيشٍ حديثٍ فيها يشبه الجيوش الأوربية في التنظيم ، استقدم الى بلاده عدداً كبيراً من الأطباء الأوربيين لتقديم خدمات طبية منظَّمة لعناصر الجيش . . . ثم مالبث أنْ أنشأ مدرسةً للطب قرب مشفى الجيش في «أبي زعبل» . كان كل أعضاء هيئة التدريس فيها من الأوربيين ، بينما كان كلُّ الطلاب من العرب الأزهريين . . وكان على الدكتور «كلوت» المكلَّف بإدارة

---

(٣٨) ساطع الحصري : البلاد العربية والدولة العثمانية ، ص٨٣ .

(٣٩) د. جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٥١ ، ص١٧ .

(٤٠) أمين سامي باشا : تقويم النيل وعصر محمد علي باشا (الطبعة الأولى) ١٣٤٦ / ١٩٢٨ ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة (الجزء الثاني) حوادث ١٥ محرم ١٢١٣ / ١٧٩٨م ، ص ١١٤ ـ ١١٧ .

(٤١) أمين سامي باشا : تقويم النيل . (الجزء الثاني) حوادث شهر شعبان / ١٢١٤ ، ص ١٥٠ .

(٤٢) د. جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في مصر في عهد محمد علي ، ص ١٦٠ .

المدرسة الطبية أنْ يضع خطةً للتغلب على الحاجز اللغوي القائم بين الطلاب والمدرِّسين ، وقد لخصَّ الدكتور كلوت هذه الخطة في كتابه «لمحة عامة عن مصر» وَرَسم خطوات لتعريب المؤلفات العلمية والتقنية . . . فبالنسبة لتعريب المحاضرات ، كان الأمر يتم على النسق التالي :

كان الأستاذ يملي دروسه على الطلاب بوساطة مترجمين . . . وفي غالب الأحيان كان هؤلاء المترجمون مِمَّنْ لاعلم لهم بالمواد التي عليهم ترجمتها وليس لهم مقدرة على تأدية معاني الكثير من المصطلحات التقنيه بشكلٍ كاف وكثيراً مايستغلق عليهم فهم ونقل المسائل العلمية التي يقومون بترجمتها . لذا فإنَّ الأستاذ يُمِدُّ المترجمَ بالشروح والتفسيرات اللازمة لتسهيل مهمته ولكي يتأكد الأستاذ من حُسْنِ فهم المترجم لمادته كان يطلبُ إليه أنْ يُعيدَ ماترجمه إلى اللغة العربية بلغةٍ أخرى يتقنها مثل الفرنسية أو الأيطالية . . وبعد موافقة الأُستاذ تُملىٰ الدروسُ المترجَمةُ على الطلاّب باللغةِ العربيةِ ، ثم يقوم الأستاذ بشرح الدرس ، وبالاجابة عن أسئلتهم . . . عن طريق المترجم . . . وبقصد تعريف المترجين على المصطلحات التقنيه أُلحِقَ بعضُ المترجين بالمدارس الطبية والعلمية الأخرىٰ كتلاميذ يتلقَّوْن العلوم مباشرةً من الأساتيذ . . . وأُنشِئَتْ مدرسةٌ لتعليم الطلاب اللغةَ الافرنسية . . . وصَدَرَ تنبيهٌ من محمد علي إلىٰ الأساتذة الأجانب بضرورة تَعَلُّم اللغة العربية خلال السنةِ الأولىٰ من عملهم في مصر[٤٣] . . ولئن وَجَدَ بعضُ المدرسين الأجانب صعوبةً في تَعلُّم العربية فقد نبغ بعضهم في الترجمة والكتابة بها مباشرة ، مثل الدكتور «بيرون» Perron الذي مَالبث أن أصبح ناظراً للمدرسة الطبية ، بعد أن تتلمذ على يد المشايخ الأزهريين الذين كانوا يعملون محرِّرين ومصحِّحين للكتب المترجمة . . . وساهم في إخراج أول معجمٍ طبيٍّ عربيٍّ فرنسيٍ هو الشذور الذهبية في المصطلحات الطبية»[٤٤] .

أمَّا خطوات تعريب الكتب العلمية والتقنية فقد كانت أكثر دقةً وإحكاماً إذْ استطاعت تجاوز بُعْد المترجين عنْ إتقان علوم اللغة العربية رغم إجادتهم اللغات الأجنبية التي يترجمون فيها ، والواقع أنه باستثناء بعض الأعمال الأولى التي كانت على درجةٍ غير مُرْضية من الضبط العلمي ومن الدقة اللغوية ، فإنَّ جميع الأعمال التي أُنجِزَتْ كانت مستوفيةً حقها من الضبط العلمي والصحة اللغوية في نفس الوقت ، وذلك بفضل الخطة الرشيدة والمراقبة الدقيقة لتنفيذ تلك الخطة . . .

فقد تَمَّ اختيار نخبةٍ من رجال الأزهر الشريف ، مِنْ ذوي الدراية بعلوم اللغة وكُلِّف هؤلاء الرجال بمراجعة النصوص المترجمة وتصحيحها ، وإعادة كتابتها بلغةٍ سليمةٍ واضحةٍ[٤٥] . . . وكان لزاماً على المصحِّح أنْ يجتمعَ مع المترجم لمناقشة عبارات الكتاب المترجَم ، العبارةَ تلو الأخرىٰ ، وإذا لم يَجِد المصحِّح العبارة سليمةً أوشَكَّ في صحتها يقتضي الأمر الرجوع الى الأصل وإعادة النظر في الترجمة حتى يستقيمَ الأمر . . . ويعتمد المصحِّح والمترجم على مابين

(٤٣) أمين سامي باشا : تقويم النيل ، الجزء الثاني ، ص ٤٥٥ .
(٤٤) د. جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة ، ص ٢٠ .
(٤٥) د. جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة ، ص ١٧٣ .

أيديهما من معاجم لغوية وكتبٍ طبيةٍ عربيةٍ قديمةٍ . . وبعد كل ذلك العناء قد تُحوَّلُ النصوصُ المترجمةُ إلى لجنةٍ ثانيةٍ للمراجعةِ والتصحيحِ لإبداء الرأي والسماح بطبع الكتاب[٤٦] وكثيراً مايُطْلَبُ من المترجم نفسه أو من مترجمٍ غيره أنْ يعيدَ ترجمةَ النصِّ العربي إلى اللغة الأجنبية ذاتها أو الى لغة أجنبية ثانية ليطَّلع عليها الأستاذُ المتخصص بتدريس المادة فاذا وجد أنَّ الأفكار سليمة ، وأنَّ المترجمَ متفهمٌ للعبارات ، أجاز تحرير وطبع النصِّ العربي . . . وتهدف هذه العمليات التي تبدو للوهلة الأولى معقَّدة ومكررَّة إلى التأكُّدِ من تَفَهُّمِ المترجِم لعناصر النصوص العلمية . . . ومن المفيد التنويه إلى أنَّ نوعاً من التخصُّص قد فُرِضَ على المترجين والمصحِّحين والمحرِّرين . . . فالعاملون في مدرسة الطب من هؤلاء لا شأن لهم بتصحيح أو تحرير الكتب المترجَمة في المدارس الأخرىٰ إلَّا إذا كان هناك حاجة ماسة لذلك . . . وهكذا نشأت «طبقةٌ» جديدة متفرغة لتصحيح ومراجعة الكتب العلمية المترجَمة أُطْلِقَ على أفرادها «المصحِّحون والمحرِّرون»[٤٧] . . . إلَّا أنَّ هذه الصورة المعقَّدة أصبحت أكثر بساطةً بعد أنْ أوفدَ محمد علي البعثات العلمية إلى بلاد أوربة عامةً ، والى فرنسة خاصة . . . إذْ كان الموفدون طلاباً في الأزهر الشريف ، وكان لهم دراية بعلوم اللغة العربية وما انْ أمضوا سنواتهم الأولىٰ وتعلَّموا اللغات الأوربية حتىٰ وافتهم تعليماتٌ من محمد علي بالعمل على ترجمة الكتب التي يدرسونها «أولاً بأول» ، وبإرسال الترجمات إلى مصر[٤٨] كما وُزِّعَتْ تعليماتٌ مشابهة على ضبَّاط الجيش المصري تطلب منهم حثَّ طلابِ السنة الثالثة من المدارس الحربية على ترجمة الأشياء المفيدة من اللغة الفرنسية إلى العربية حتى إذا عاد الطلاب إلى مصر ، لم ينتظر محمد علي حتى يصلوا لمقابلته في العاصمة بل كان يصدر اليهم الأوامر بترجمة بعض الكتب في الفترة التي عليهم أنْ يقضوها في المحجر الصحي «الكارنتينا»[٤٩] ويروي المؤرخون أنَّه لما عاد أعضاء بعثة عام ١٨٢٦ استقبلهم محمد علي في ديوانِهِ بالقلعة وأعطى كلَّ واحدٍ منهم كتاباً فرنسياً في المادة التي درسها في أوربة ، وطلب منه أنْ يترجمَ ذلك الكتاب الى اللغة العربية وأمر بحجزهم في القلعة ، وألا يُؤْذَن لأحدٍ منهم بمغادرة القلعة حتى يُتِمَّ ترجمةَ ماعُهِد اليه بترجمته . . .[٥٠] بل إنَّ هؤلاء الموفَدين لايُلْحقون بالوظائف الحكومية مالم ينجزوا ترجمةَ كلِّ مايُطْلَبُ منهم «مما هو لازمٌ للمدارس الملكيه ، ومُحْتاجٌ إليه في المكاتب السلطانية»[٥١] .

إنَّ أكثر الأمور لفتاً للنظر في الترجمة المصرية أنها تجربةٌ مؤسسيةٌ «أكاديمية» تحتَ رعايةِ وتشجيعِ الحكومة ، وبإشرافها وتوجيهها ، واعتمدت على أكثرِ فئات الشعب تنوُّراً ومعرفةً آنئذٍ وهم مشايخ الأزهر وطلبته . . . وفي ظلِّ هذه المؤسسات ظهرت أُولى المؤلفات الحديثة في العلوم[٥٢] وأصبح لدى المدارس لوائح لتنظيم التعليم في مصر منذ عام ١٨٢٦ وتنصُّ هذه اللوائح على أنْ يجتمع المدرِّسون والمترجمون في «غرفة الترجمة» بالمدرسة يشتغلون بالترجمة

(٤٦) د. جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة ، ص٩٢ .
(٤٧) د. جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة ، ص٢٠٧ .
(٤٨) أمين سامي باشا : تقويم النيل ، (الجزء الثاني) ، ص ٤١٤ ، أحداث ٢١ ربيع الآخر ١٢٤٣ / ١٢ نوفمبر ١٨٢٧ .
(٤٩) تقويم النيل ، (الجزء الثاني) ، ص ٤٩٤ .
(٥٠) تقويم النيل ، (الجزء الثاني) ، ص ٤٩٤ .
(٥١) د. جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة ، ص ٩٤ .
(٥٢) د. جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة ـ ملاحق الكتاب وتضم قوائم بأسماء وصفات تلك المؤلفات .

ساعتين قبل الظهر وساعتين بعد الظهر . . . وفي غرفة الترجمة هذه تكامل ظهور «مسرد» للمفردات التقنية الأجنبية وما يقابلها من المصطلحات العربية الجديدة ، زاد عدد كلماته على ستة آلاف كلمة .[٥٣]

ويعتقد الكثير من الباحثين أنَّ هذه الهيئات قد وُفِّقت توفيقاً كبيراً في ترجمة أسماء كثير من المصطلحات الحديثة ، وأسماء الآلات ولازال قسمٌ كبيرٌ منها يُسْتَعْمَل حتى الآن في كتب العلوم الحديثة مثل الأنبوبه ، البودقه ، الجفنه ، المخبار ، المرشح . . .

الا أن الترجمة من مختلف الفنون والعلوم ولَّدتْ شعوراً بالحاجة الى «معجمٍ شافٍ للألفاظ الاصطلاحية» كما ذكر «رفاعة الطهطاوي» في مقدمة كتابه «المعادن النافعه» ولما كتب رفاعه كتابه الثاني قلائد المفاخر ذيَّله «بشرح الكلمات الغربية ، مرتَّبةً على حرف المعجم» ودعا غيره للاقتداء به : «ولو وضع المترجمون نظير ذلك في كل كتاب تُرْجِمَ في دولة افندينا وليِّ النعم الأكرم ، لانتهى الأمر بالتقاط سائر الألفاظ المرتبة على حروف الهجاء ، ونظمها في قاموس مشتمل على سائر الألفاظ المستَحْدَثة التي ليس لها مرادِفٌ أو مقابلٌ في لغة العرب أو الترك»[٥٤] ، ويقول رفاعه في مقدمة كتابه «قلائد المفاخر» شارحاً طريقة تعريبه للألفاظ الأعجمية سواءً أكانت أسماءَ بلدانٍ أم أشخاص أم أشياء : «عرَّبناها بأسهل مايمكن التلفظ به فيها على وجه التقريب ، حتى أنه يمكن أن تصير على مر الأيام دخيلة في لغتنا كغيرها من الألفاظ المعرَّبة عن الفارسية واليونانية» . . . وكان رفاعة يكْتب اللفظ المعرَّب بحروفٍ عربية مراعياً طريقة نطقه باللغة الفرنسية ، ثم ينصُّ على كيفية نطق هذا اللفظ بالطريقة «الأزهرية» القديمة ، ثم يشرح معنى اللفظ بجملةٍ واحدةٍ أو جملٍ عدة مثل قوله :

«أوبرا ، أوبره : بضمِّ الهمزه وكسر الباء الفارسية التي تُقْرَأُ بين الفاء والباء ، فراء مفتوحه . . . وتُطْلَقُ على نوعٍ مخصوصٍ من الأشعار . . .»

وقد حافظ رفاعه على تنفيذ تذييل كتبه بقوائم للمصطلحات التقنيه في كتبه التي ترجمها مثل «مبادىء الهندسة» «والتعريبات الشافية لمريد الجغرافيا» وغيرها . . . ثم مالبث أن أخذ طلابه في مدرسة الألسن بطريقته فظهرت معظم كتبهم وفي آخرها ملاحِق مرتَّبة ترتيباً «أبجدياً» لشرحِ الأعلام والألفاظ الاصطلاحية والواردة في تلك الكتب[٥٥] وامتدَّ أثرُ رفاعة إلى المدارس الأخرى فاتَّبع أساتذُة المهندسخانة طريقته فأصدروا نبذةً تشتمل على بيان ألفاظ هذا الفن الاصطلاحية في ٣٨ صفحة وتَمَّ تكليف بعض الأساتذة لوضع قاموس في العلوم الرياضية . وعندما أصدر الدكتور برون كتابه «الجواهر السنية في الأعمال الكيماوية» ألحقه بذيل (١١٩ صفحة) لشرح الآلات الواردة في الكتاب ورتَّب هذا الذيلَ على حروف المعجم الشيخُ التونسي مصحِّح الكتاب . كما تَرجمتْ مدرسةُ الطب قاموساً

(٥٣) د. جمال الدين الشيال : ص٦٧ .
(٥٤) د. جمال الدين الشيال : ص١٨٩ .
(٥٥) د. جمال الدين الشيال : ص١٩٠ .

صغيراً من تأليف Nysten[٥٦] أما عن المنهجية التي سلكها هؤلاء الرواد في اختيار صياغة المصطلح العلمي فيلخّصها الأستاذ الدكتور حسني سبح في معرض حديثه عن تعريب الطب بقوله :[٥٧]

«سلكوا في سبيلها مايأخذ به المشتغلون باستعراب الطب اليوم ؛
- أحيوا من مصطلح الطب العربي الاسلامي مارأوه وافيا بالغرض .
- واجتهدوا في وضع مقابلٍ بالعربية لما جدَّ من مطلحات .
- أما مالم يهتدوا فيه الى لفظٍ عربيٍّ مناسب فلجؤوا فيه إلىٰ التعريب» . . .

وإذا أردنا أن نتعرفَ بشكلٍ مفصَّلٍ علىٰ منهجية صياغة المصطلح العلمي في ذلك الوقت فلا بدَّ من استعراض التجربة التي شغلت أساتذة ومصحِّحي ومحرِّري مدرسة الطب وعلماء الأزهر طيلة ربع قرن من الزمان لاعداد أول معجم للمصطلحات الطبية والعلمية . . . وهو «الشذور الذهبية في المصطلحات الطبية» .

الشذور الذهبية في المصطلحات الطبية

هو أول معجم عربي - أجنبي متخصص بالمصطلحات الطبية ، أُنجِزَ في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، ولعلّه من أضخم المعجمات المتخصصة إذا لم يكن أضخمها على الإطلاق ، إذْ ساهم في إعداده عشراتٌ من الأساتذة الأجانب في مدرسة الطب مع عشرات من مشايخ الأزهر الضليعين باللغة العربية ، واستغرق العمل فيه قرابة ربع قرن . . . الا أنَّ لهذا المعجم القيِّم نهاية محزنة[٥٨] . .

ظهرت الحاجةُ الماسَّةُ لوجود معجم مصطلحاتٍ علميةٍ بعد تأسيس محمد علي باشا للمدارس الطبية والهندسية والعسكرية ، واستقدام الأساتذة الأوربيين للتدريس فيها ، ونشاط حركة الترجمة من اللغات الأوربية الى العربية وقيام بعض الأساتذة بالتأليف أو بالترجمة للمقرَّرات والمناهج السائدة في الدول الأوربية . . . وقد بدأت حركة الترجمة على يد المترجمين السوريين المقيمين في مصر ، والذين كانوا يتقنون اللغات الأجنبية أكثر بكثير من اتقانهم اللغة العربية وقواعدها . . . مما جعل الأعمال الأولى هزيلةً وعرضةً للانتقاد ، فبادر المسؤولون لتلافي ذلك بالعمل على تعيين مصحِّحين لغويين ومحررين مختارين من مشايخ الأزهر ذوي الدراية بعلوم اللغة . . . تُعْرَضُ عليهم ترجمة كُل كتاب ، وكثيراً ما يجتمع المترجمُ والمصحِّحُ مع المؤلِّف ليتذاكروا حول ترجمة كلمةٍ طبِّية ويعودون الى مابين أيديهم من معاجم أجنبية ، وعربية ، وكتب عربية طبية قديمة قبل أن يتفقوا علىٰ الشكل النهائي للترجمة . . . ويتعَرَّضِ المترجمين والمصحِّحين للمواضيع الاختصاصية في العلوم الحديثة ازداد لديهم الشعور بالحاجة لوجود معاجم متخصصة في المصطلحات العلمية وقد عبَّر عن ذلك الشيخ «رفاعه الطهطاوي» كبير مترجمي عهده وراعي مدرسة الألسن في مقدمة

(٥٦) د. جمال الدين الشيال : ص١٩٢ .

(٥٧) د. حسني سبح : تعريب علوم الطب ، مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٦٠ ، الجزء ٤ ، تشرين أول ١٩٨٥ ، ص ٦٥ .

(٥٨) ونحن اذ نتعرض لقصة هذا المعجم فاننا نلتمس من الهيئات والمؤسسات المعنية بأمر تعريب المصطلح العلمي أن تبادر لإظهار هذا الكنز الثمين الى حيز الوجود .

أول كتابٍ له طُبِعَ في مطبعة بولاق وهو كتاب «المعادن النافعه» (١٢٤٨ هـ ـ ١٨٣٢) فكتب في مقدمته : «وقد فَسَّرْتُ مفرداته على حسب ماظهر لي بالفحص التام ، وما تَعَسَّر منه حفظتُ لفظَهُ ورسمتُه كما يمكن كتابته ، وربما أَدخلْتُ بعضَ تفسيراتٍ لطيفةٍ . . . والعذرُ لي إذا زلَّ قدمُ ترجمتي في بعض التفاسير لأنَّ اللغة الفرنساوية لم يُفَض ختامُها الى الآن بقاموسٍ شافٍ مترجَم» وعندما قدم الشيخ رفاعه كتابه الثاني «قلائد المفاخر» في السنة التالية (١٢٤٩ ـ ١٨٣٣) رأىٰ أنْ يُذَيِّل الكتابَ بمسردٍ صغيرٍ يحتوى على الألفاظ الغريبة الواردة فيه وشرحها . وقد رأى في ذلك حَلًّا مؤقتاً ريثما يظهر معجمٌ متخصص بالمصطلَحات العلمية ، ودعا غيره من المترجين أن ينهجوا نهجه . . فتبعه في ذلك كثيرٌ من تلامذته خريِّجي مدرسة الألسن . . . وبعض الأساتذة الأجانب . . . في مدرسة الطب ، بدأ الأساتذة والمترجون بترجمة قاموس طبِّي صغير سبق أن تُرْجِمَ إلىٰ التركية من تأليف الفرنسي Nysten . . . الا أن القائمين على ترجمته شعروا بأنه لن يفيَ بغرضهم . . . ففتروا عن إكماله فبادر ناظر المدرسة الطبية الدكتور «كلوت» إلى احضار «قاموس القواميس الطبية» Dictionnaire de Dictionnaires de Medecine من فرنسا ، وهو من تأليف فابر Faber ويتألف من ٨ أجزاء ويشتمل على جميع الاصطلاحات العلمية والفنية في الطب والنبات والحيوان والعلوم الأخرى المختلفة المتصلة بالعلوم الطبية . . . وتعاونت مدرسة الطب بكلِّ هيئاتها على ترجمة هذا المعجم الى اللغة العربية تحت اشراف الدكتور برون Perron مدرس الكيمياء فيها والذي أصبح ناظرا لها خلفاً للدكتور كلوت . . . وكان برون يتقن اللغة العربية بعد تتلمذه على أيدي الكثير من المستشرقين في فرنسا قبل مجيئه للعمل في مصر ، وعلى يد بعض مشايخ الأزهر بعد استقراره في مصر . . . وتمَّ توزيع مسائل هذا المعجم الضخم على معلمي المدرسة ، وهم من خريجي البعثات العلمية الى فرنسا . . . والذين كانوا قبل ايفادهم من طلبة الأزهر الشريف المتفهِّمين لمبادىء اللغة العربية . . . فاجتهد كل منهم في ترجمة الجزء الذي أُعْطِيه وبذل جهده في توقيع كل لفظة منه على المعنى المناسب لها . . . كما تم توزيع مسائل القاموس المحيط على أفراد الهيئة التعليمية وعلى المصحِّحين والمحرِّرين ، وتقاسموا أجزاءه ، ليراجع كل منهم الجزء الذي بيده وينتقي منه كلَّ لفظٍ دلَّ علىٰ عرضٍ أو مرضٍ ، وكلَّ اسم نباتٍ أو معدنٍ أو حيوانٍ . . كما كُلِّفَ النابهون من مشايخ الأزهر مثل الشيخ عمر التونسي ، باستخراج التعاريف الطبية من كتب الطب القديمة مثل القانون لابن سينا ، والتذكرة لداود الأنطاكي . . . وبمراجعة كتب اللغة الأخرى مثل فقه اللغة للثعالبي ، ومختار الصحاح ، كما ضُمَّ لنتاج ذلك كله أسماء الأطباء المشهورين على مر الأزمان . . . وأسماء العقاقير المعروفة حتى ذلك الوقت . . . وأخيراً ضَمَّ القاموسُ بين مفرداته الألفاظَ المعرَّبةَ عن اللاتينيه أو الفرنسية أو الفارسية . . وتَمَّ ترتيبُ مفردات هذا المعجم . بعد مراجعتها وتهذيب عباراتها على حروف المعجم ولكن الانتهاء من ذلك وافق وفاة محمد علي باشا ، وخشي المشرفون على اعداده من ضياع هذا المعجم ، لاسيما أن الحركة العلمية قد خمدت في عهد خلفه عباس الأول فكان ذلك ذريعةً أتاحت للدكتور كلوت اصطحاب مخطوطة المعجم الى باريس وتقديمه هدية الى المكتبة الأهلية Bibliotheque nationale في ٩ أيلول ١٨٥١ وبعد أكثر من نصف قرن ، فكّر بعض المتنورين في مصر بالاستفادة من هذا الكنز الثمين ، فأرسلت نظارة المعارف في طلب نسختين مصورتين من هذا المعجم (١٩١٠) وعهدت الى الدكتور أحمد عيسى بالاشتراك مع الدكتور فارس نمر بالاشراف على طبعه . . ولكن الدكتور فارس نمر تقاعس عن ذلك فقام الدكتور أحمد عيسى بنشر مائة صفحة فقط لم يتجاوز فيها لفظة (أزدران) ثم توقف . . . «وقد طُبِعت هذه الصفحات المائة في مطبعة المقتطف وعلى نفقة دار الكتب الخديوية عام

١٩١٤ م ١٣٢٢ هـ وفيها لم يقف جهد الدكتور أحمد عيسى على نشر النص العربي كما تركه واضعوه بل أعاد ترجمة كل لفظة الى اللغتين الانجليزية والفرنسية . . . ويبقى المعجم منسياً في دار الكتب ينتظر من يُعْنىٰ بنشره واحيائه . . . والغريب أن الدكتور «محمد شرف» عندما وضع معجمه الطبي لم يحاول أن يفيد من الشذور الذهبية ولم يذكره في مراجعه المعتمدة لديه ولعله لم يكن متوفرا بين يديه . . . بينما استفاد من مراجعته الأستاذ «أحمد الزين» في تحقيق وإظهار كتاب «نهاية الأرب في فنون الأدب» لشهاب الدين النويري (٦٧٧-٧٣٣) ولاسيما في السفرين الحادي عشر والثاني عشر وهما يبحثان في النبات والطيب والأدوية المفردة والمركبة . . . (وصدر هذا الكتاب تحت اشراف وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . .)

وهكذا مر منهج النقلة في دولة محمد علي بمراحل متعددة . .

١ ـ حاول المترجمون إحياء ألفاظٍ علميةٍ كثيرةٍ مستعينين بما وصلت اليه أيديهم من معاجم ، وكتبٍ عربيةٍ في الطب والكيمياء والنبات . . .

٢ ـ واذا وجدوا أن اللفظ العربي القديم قد أهمله المتكلمون بالعربية أنفسهم ومالوا لاستعمال اللفظ الجديد أو قريبا منه . . . فضَّلوا اللفظَ الجديدَ على اللفظِ القديم . . . ونقلوه كما هو ، ورسموه بحروف عربية . . .

وقد أثمرت هذه التجربة التي استمرت زهاء سبعين عاما ثروةً علميةً هائلةً . . فقد أحصى الدكتور جمال الدين الشيال في كتابه «تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي» (١٣٥) كتابا علمياً غير عسكريٍ مترجما الى العربية بين عامي ١٨٣٢ ـ ١٨٥٣ مع (٦٦) كتابا آخر في العلوم العسكرية . . . وقد حوت هذه الكتب عشرات الألوف من المصطلحات العلمية الجديدة . . . وقد وضع «محمود رشدي البقلي» معجما باسم «قاموس طبي فرنساوي ـ عربي» طُبِعَ في باريس سنة ١٢٨٦ هـ ـ ١٨٦٩ م يقع في ٣٥٨ صفحة ويشتمل على نحو ٧٠٠٠ لفظة . . .

٢ ـ تجربة الجامعة الاميركية في بيروت في التعريب : (١٨٦٦ - ١٨٨٣)

يحتل لبنان منذ أقدم العصور مكان اللقاء بين الحضارات ، وقد أصبح في القرن الثامن عشر قبلةً للجمعيات التبشيرية التي أعلنت أنها تهدف لتنوير الأفكار . . . حتى زاد عدد تلك الجمعيات عن ثمانين جمعية . . .[٥٩] فأنشأوا المدارس[٦٠] وعلمّ أفرادُها اللغات الأجنبية[٦١] ، وشجَّعوا على تأسيس الجمعيات العلمية والأدبية[٦٢][٦٣] ، وتجاوزت

(٥٩) محمد كرد علي : خطط الشام ، الجزء السادس ، ص ٢٥ .
(٦٠) د. مديحة السفطي : التعليم الأجنبي في البلاد العربية ، شؤون عربية ، العدد ٢٢ ، كانون أول ١٩٨٢ ، ص ١٣ - ٢٦ .
(٦١) نور الدين بيهم : طرائف في أوائل ، مجلة الأديب ، (الجزء الأول) السنة الرابعة كانون ثاني ١٩٤٥ ، ص ١٥ .
(٦٢) عيسى اسكندر المعلوف : مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد الأول العدد ٤ نيسان ١٩٢١ ، ص ١٠٥ .
(٦٣) محمد كرد علي : المعاصرون ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ص ١ .

جهود تلك الجمعيات الحماسَ إلىٰ التنافسِ ، فعندما افتتح المبشرون البروتستانت الأمريكان في بيروت الكلية السورية الانجيلية عم ١٨٦٦ والتي أصبَحتْ فيما بعد جامعة بيروت الأمريكية ، هبَّ منافسوهم المبشرون الكاثوليك لانشاء مدرسة طبية فرنسية عام ١٨٦٧ باسم جامعة القديس يوسف[٦٤] ويبدو أن هؤلاء المبشرين «اضطروا» الى تدريس جميع العلوم باللغةِ المحليةِ استجابةً للمشاعر الوطنية السائدة آنذاك ، والتي كانت تدعو لاصطناع اللغة العربية لغة علم وتعلم . . .[٦٥] والطريف في أمر الكلية السورية الانجيلية أن العربية لم تقتصر على التدريس بها فحسب ، بل شملت شؤون الادارة والأمور القرطاسية الأخرى . . . حتى ان الدولة العثمانية تساهلت معها في بادىء الأمر بقبولها اللغة العربية في أداءِ امتحانات الخرِّيجين في استانبول ومن أجل منح الترخيص وحق الممارسة لمهنة الطب في البلاد العثمانية ، وقد بقي التدريس باللغة العربية حتى عام ١٨٨٣ . . . وقد وضع أساتذة الكلية عدة كتب باللغة العربية في فروع العلم المختلفة . . .[٦٦] وأهمها مايحويه الجدول المرفق المأخوذ عن كتاب . .

Arabic & Isalmic, Historical, Educational and Literary Studies

(موضوعات عربية واسلامية في الدراسات التاريخية والتربية والأدبية ، الدكتور عبداللطيف الطيباوي ، لندن ، ١٩٧٦) :

قائمة باثنين وثلاثين كتابا من الكتب غير الدينية التي طبعت بالعربية لتستعمل في الكلية السورية البروتستنتية (الجامعة الأمريكية بيروت) الآن

١ ـ الدروس الأولية في الفلسفة العقلية	١٨٧٤
٢ ـ أصول الكيمياء	١٨٦٩
٣ ـ رسالة الرازي في الحصبة والجدري	١٨٧٢
٤ ـ رسالة في اللوغاريتمات ومساحة المثلثات	١٨٧٣
٥ ـ أصول علم الهيئة	١٨٧٤
٦ ـ التشخيص الطبيعي	١٨٧٤
٧ ـ أصول الباثولوجيا	١٨٧٨
٨ ـ المرآة العرضية في الكرة الأرضية	١٨٥٢
٩ ـ الروضة الزهرية في الأصول الجبرية	١٨٥٣
١٠ ـ كتاب الأصول الهندسية	١٨٥٧
١١ ـ محيط الدائرة في العروض والقافية	١٨٥٧
١٢ ـ النقش في الحجر (ثمانية أجزاء منها مقالات مبسطة في العلوم)	١٨٨٦
١٣ ـ كتاب النفائس	؟
١٤ ـ كتاب نظام الحلقات في سلسلة ذوات الفقرات (جزآن)	١٨٦٩ ـ ١٨٨٢

(٦٤) د. أحمد شوكت الشطي : تاريخ الطب وآدابه وأعلامه ، مطبعة جامعة دمشق ، ص ٤٩٠ .

(٦٥) د. شاكر الفحام : قضية المصطلح وموقعه في نطاق تعريب التعليم العالي ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٥٩ ، الجزء ٤ ، ص ٦٩٤ .

(٦٦) د. حسني سبح : تصاوير وذكريات ، المجلة الطبية العربية ، دمشق العدد ٩٠ ، آذار ١٩٨٦ ، ص ٧ .

١٥ ـ مبادىء التشريح والفيسيولوجيا والهيجين ١٨٧٠
١٦ ـ مبادىء علم النبات ١٨٧١
١٧ ـ المصباح الوضّاح في صناعة الجرّاح ١٨٧٣
١٨ ـ الأقرباذين أو المواد الطبية[٦٧] ١٨٧٤ ـ ١٨٧٦
١٩ ـ نباتات سوريا وفلسطين والقطر المصري وبواديها ١٨٨٤
٢٠ ـ التوضيح في أصول التشريح ١٨٧١
٢١ ـ مختصر في أعضاء الجسد البشري ووظائفها ١٨٧٣
٢٢ ـ أصول الفيسيولوجيا ١٨٧٧
٢٣ ـ أطلس في التشريح والفيزيولوجيا ١٨٧٨
٢٤ ـ كفاية العوام في حفظ الصحة وتدبير الأسقام ١٨٨١
٢٥ ـ النهج القويم في التاريخ القديم ١٨٨٤
٢٦ ـ إيضاح نحو اللغة اللاتينية وصرفها ؟
٢٧ ـ تعليم القراءة اللاتينية ؟
٢٨ ـ أُصول التحليل الكيمّي ١٨٧٦
٢٩ ـ الهواء والماء ١٨٧٩
٣٠ ـ العروس البديعة في علم الطبيعة ١٨٧٣
٣١ ـ الظواهر الجوية ١٨٧٦
٣٢ ـ سر النجاح ١٨٨٠[٦٨]

منهجية صياغة المصطلحات :

استمدَّ الأساتذة في الجامعة الانجيلية مصطلحاتهم من الكتب العربية القديمة ، واستفادوا مما وضعه أساتيد المدارس المصرية كما قاموا بترجمة طائفة من المصطلحات ، ترجمةً تطابق الأصل الانكليزى . . .[٦٩] ووقف الكثيرون منهم إلى جانب التعريب (نقل اللفظ الأجنبي الى العربية كما هو أو بتبديل طفيف)[٧٠] وظهر بين خرِّيجي الجامعتين أعلام ساهموا في دفع حركة تعريب المصطلح العلمي مثل فارس نمر ويعقوب صروف اللذين أصدرا عدداً من المجلات ذات الطابع العلمي . . وأمين المعلوف الذى أصدر معجم الحيوان ، والمعجم الفلكي ، ومعجم النبات . . وبطرس البستاني الذى بدأ بإصدار الأجزاء الأولى من دائرة معارف البستاني[٧١] والدكتور مرشد خاطر ذي الأيادى البيضاء في حركة التعريب التي قامت ولاتزال مزدهرة في جامعة دمشق الى اليوم . .

(٦٧) نشر قسماً قسماً ابتداء من ١٨٧٤ في مجلة « أخبار طبية » التي عرفت فيما بعد بمجلة « الطبيب » .
(٦٨) صفاء خلوصي : التعريف والنقد للكتاب ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد الثاني والخمسون ، الجزء الثاني ، ٤١٥ ، ٤٣٢
(٦٩) د. حسني سبح : المصدر السابق له .
(٧٠) عيسى اسكندر المعلوف : مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد (٢) .
(٧١) الأعلام ، خير الدين الزركلي .

٣ ـ معجم العلوم الطبيه والطبيعيه للدكتور محمد شرف ـ

في أوائل العشرينات من هذا القرن وضع الدكتور محمد شرف معجمه الطبي تحت اسم « معجم انجليزى عربي في العلوم الطبية والطبيعية . . . » وهو ـ كما رَسَمَ له واضعُه ـ معجمٌ شامل وواسع ، ويَحِقُّ له أن يُعَدَّ أباً لكل ما ظهر بعده من معجماتٍ طبيةٍ أعجمية عربيةٍ . . . وقد جاءت الطبعة الثانية منه عام ١٩٢٩ في ألف صفحة من القطع الكبير ، تحوى كل صفحة عمودين وصدَّر تلك الطبعة بمقدمةٍ مستفيضةٍ شرح فيها منهجه في وضع المصطلحات العلمية وقد ذكر في المقدمة بأنَّه تَقَيَّد بالقواعدِ السبعةِ التالية :(٧٢)

القاعدة الأولى : الألفاظ الفرنجية أو الأعجمية التي عرفنا لها ما يقابلها أو يرادفها بالعربية ويؤدِّي معناها تأديةً صحيحةً مميزةً أثبتناها بمرادفاتها هذه . مجتنبين الألفاظَ الحوشيةَ والوحشيةَ . بشرط التحقُّق من ورود هذه الألفاظ في معاجم العربية ودواوينها أو كتب الأدب وغيرها ، أو تواتُرِ سماعِها وإنْ لم تذكرْها هذه المصادر المؤلَّفة من عهدٍ بعيد . ولم ننقض هذا المنهاج إلَّا إذا عرض عارض اضطرنا للشذوذ ، نذكر من ذلك :

* لم نستعمل فعلاً افرنجياً إلَّا إذا لم نجد له فعلاً عربياً يقابله فقلنا : بَسْتَرَ وَمَغْنَطَ كما قالوا من قبل كَهْرَبَ

* إذا شاعَ استعمالُ أحدِ الأسماءالفرنجية أو الأعجمية المألوفة ، وكان أدَلَّ على المعنى المراد من الكلمة العربية المبعوثة تخيَّرْنا الفرنجي وفضَّلْنا استعماله ، مع ذكْرِ اللفظِ العربي للاستئناس .

القاعدة الثانية : الألفاظُ والمفرداتُ التي لم نقعْ على مفرداتٍ لها في العربية ، ولكنَّنا رَجَّحنا وجود مرادفاتٍ لها فيها ، كنَّا نفرغ كل جهدٍ في البحث والتنقيب عنها في مختلف المظان التي نظنُّ وجودها فيها مهما كلَّفَنا الوصولُ إليها من عناء . . . والمعجم مشحون بأمثالِ ما ظفرنا به .

أما الألفاظُ التي لم يُعْرَف لها مرادفات في العربية فقد ـ تخيَّرنا لها ألفاظاً ؛ من العربية الفصحى اعتقدنا أنها تؤديه تأديةً حسنةً ـ أو اشتققنا لها من أُصولها مقابلاً .

ـ أو جعلنا لها ألفاظاً مأخوذةً من مضادِّ المعنى . . .

ـ وإذا تعسَّر ذلك رجعنا الى معاني الألفاظ وأصول اشتقاقها ، وترجمناها ترجمة دقيقةً بما يفيد ذلك ، مع المحافظة التامة على أصول المعاني .

(٧٢) د. محمد شرف : معجم العلوم الطبية والطبيعية ، الطبعة الثانية ، المقدمة ، ص ٢٠ وما بعدها .

القاعدة الثالثة : الأعلام الفرنجية التي شاع استعمالُها في العربية حافظنا على تصويرها بالرسم الذى رُسمتْ به من قديم . . . والأعلام التي عرِّبت قديماً للفظ مخالفٍ لما تُلْفَظُ به الآن عند أهلها وكُتِبَتْ بهجاءٍ واحدٍ بالاجماع تابعنا السلف في تصويره ، أماَّ ما عدا ذلك فقد صَورناه كما يلفظه أهلُه ، أو بأقرب ما يكون من لفظه الأصلي وتوخَّينا حسنَ التطبيقِ والصدقَ في النقل ، وراعينا قوام العربيةَ .

القاعدة الرابعة : الفكرات حديثة العهد بالوضع ، والتي لا وجود لمرادفاتٍ لها في العربية ، وَعُرِّبتْ من قبلُ ، وشاع استعمالُ الألفاظِ المعرَّبة بصورةٍ معينةٍ أثبتناها كما هي . ولم نحاولْ وضعَ ألفاظٍ أو صورٍ أخرىٰ أَمْناً مِنَ اللبسَ وتشويشِ الأذهان . مثال ذلك أوكسجين وايدروجين . . . أمّا إذا لمْ نَعثرْ على تعريبٍ سابقٍ شائعِ الاستعمالِ عَربنْا اللفظَ وفقاً لمنهاجنا العام . . . وقد جارينا في ذلك أمم الغرب المتقدمة في الحضارة بمحافظتها على الأسماء التي وضعها المبتدعون والمخترعون لما ابتدعوا وأحدثوا . . . فنجد مثلاً الأسماءَ العلميةَ للحيواناتِ والنباتاتِ واحدةً في سائر اللغات الحية تنفيذاً لرغبة الاتفاق الدولي المعروف . . . غير أننا في بعض المواضع وَجْدنا أنَّ من الفكرات العربية ما هو أحكم من الفرنجية وأوفى بالمقصود في تأدية المعنى فأثبتناه .

الأسماء الكيماوية : التزمنا أنْ نجاريَ علماءَ الغربِ بالنسبة الى ترجمة هذه الألفاظ التي تَفْقدُ دلالتَها إذا عُرِّبَتْ . . . فأبقينا الأصولَ على حالها كما أبقينا حروف الالحاق ، لأن لكلِّ حرفٍ من هذه الحروف معنىً خاصاً تواضعوا عليه ليدُلَّ على تركيبٍ خاصٍّ ، ولامصلحةَ لنا في إيجاد مُعَرَّباتٍ لهذه الأسماء الجديدة ، فهي تدخلُ في سائر اللغات على حالها .

القاعدة الخامسة : كذلك تابعنا علماءَ الغربِ في تصوير المفرداتِ العلميةِ الأخرى التي لم يُعْرَفْ لها مرادفٌ عربيٌّ ، سواءٌ أكانت أسماءَ حيواناتٍ أم نباتات أم حشراتٍ أم أعضاء من أجسامها . . .

القاعدة السادسة : أمّا المعاني سواءٌ أكانت حقيقيةً أم مجازيةً فلم نجدْ أدنى صعوبةٍ في إيجاد أوضاعٍ تؤديها .

القاعدة السابعة : الألفاظ الفرنجية المأخوذةمِنْ أصلٍ عربيٍ أو فارسيٍّ وتعذّر رسمُها أرجعناها إلى أصولِها القديمة .

ويبدو أنه اتبع منهجيةً متكاملةً في صياغة المصطلحاتِ العلميةِ الواردةِ في معجمه ، تتمثل في تحقيق الشروط الثمانية التالية :[٧٣]

١ ـ أن تكون الألفاظُ العربيةُ المختارةُ صحيحةَ الأصلِ ، قويمة المنشأ ومن أحسن ما يمكن ايراده لمقابلة الألفاظ الفرنجية .

٧٣) د. محمد شرف : المصدر السابق ، المقدمة .

٢ ـ أنْ يكونَ مقابل اللفظة الفرنجية ـ بقدر المستطاع ـ لفظةً عربيةً واحدةً بسيطة ، بحيث لو احتاج الكاتب إلى أنْ ينسِبَ إليها أو يضيفَ اليها لفظاً أو أكثر يسهل عليه ذلك .

٣ ـ أنْ تفيدَ الألفاظُ المختارةُ المعاني المطلوبة بأقلّ ما يكون من الوقتِ والكلفةِ أو بمجرّد سماعها أو قراءتها ، بدون إجهادِ الفكر وإسراف القوة لتفهمها ، مع ذكر الفوارق بين المترادفات أو أشباه المترادفات وتخصيصها ، وعدم الضَنّ بها على الألفاظ الفرنجية أو العربية بالمعاني المختلفة التي تؤدّيها . . .

٤ ـ النحو في الوضع والاشتقاق مناحي العرب ، فلا نخالف المنصوص ، والمقيس على المنصوص ، والمسموع من أولي العلم . . . ولانخالف القواعد التي جاء بها الذين هداهم الله لعلوم اللغة . . .

٥ ـ تخَيُّر الألفاظِ السهلةِ المأخذِ والتَلَقّي ، وإيثار العذب المسمعَ على المُستَثْقَلِ ، وتفضيل ما كان موافقاً للذوق العصري المصقول ورفض استعمال ما شنع تآلفه ، والإقلال مما طال وأملّ بكثرة حروفهِ الحلقية الثقيلةِ أو تطلّب الكلفة في النُطق به .

٦ ـ أنْ تكونَ المعاني صحيحةً والألفاظ المختارة مخصصة على المراد منها بحيث تكون كالسمةِ المميزة للموسوم ، أو الرسم المختار للمرسوم والحدّ المميزّ للمحدود وأن تكونَ أسماءُ النبات والحيوان والمعادن مطابقةً تمام المطابقة للتسمية العلمية الحديثة ، مع بيان الفروق متى وجدت بين التسمية الحديثة والقديمة وذلك منعاً لفقد الاتصال بالمؤلّفات العربية القديمة . . .

٧ ـ ضبطُ الألفاظ بالشكلِ حرصاً على سلامة اللغة وحتى لايغلق على القارىء فهمها . . .

٨ ـ أن أختطَّ لي طريقةً قويمةً تُتّبع لتصوير الكلمات المعرَّبة والأعلام الفرنجية بالحروف العربية . . . »

أما عن أسلوب التأليف والمصادر التي اعتمد عليها فقد ذكرها باسهاب ويهمنا منها المصادر العربية القديمة والحديثة وفي ذلك يقول :[٧٤]

« كنتُ كلما طالعتُ كتاباً أو ديواناً أو معاجم العربية المختلفة المؤلّفة قديماً أو حديثاً استخرجتُ منه المفردات والألفاظ المطلوبة ، مثبتاً أمام كلّ لفظ مرجعه وأسانيده ومواضع نقله ومواطن أخذه بالأرقام والاختزالات احتياطاً للدقة العلمية واستظهاراً على كل معترض . . ولما استنفدتُ قراءة دواوين اللغة والشعر والمعاجم والموسوعات العربية وأخذتُ بغيتي مما عرِّف وأُلّفَ في علوم الطب والطبيعيات قديماً وحديثاً ولم يبقَ بين كتب الأدب والشعر والعلوم مما تتناوله الأيدي أو كان مكنوزاً في الخزائن العمومية إلاّ وأجلتُ فيه نظري ، تجمّع لديّ زهاء (٤٥,٠٠٠) تذكرة بدأت في ترتيبها على حروف المعجم الأجنبية . وأكثر ما أخذتُ من دواوين الشعر وكتب اللغة التي كتبت في موضوعات مخصوصة من أمثال :

(٧٤) د. محمد شرف : المصدر السابق ، المقدمة .

١ ـ كتاب خلق الانسان ، وكتاب النبات ، وكتاب النخل والكرم ، وكتاب الوحوش وكتاب الخيل وكتاب النعائم للأصمعي . . . وكتاب المطر لأبي زيد ، وسر العربية للثعالبي .

٢ ـ كتاب الشجر لأبي عبد الله الحسن بن خالويه الهمذاني .

٣ ـ حياة الحيوان الكبرى للامام محمد الدميري .

٤ ـ طبائع الحيوان ـ تعريب أحمد فارس الشدياق ـ طبع مالطة .

٥ ـ الحيوان للجاحظ .

٦ ـ كتاب التعريفات للجرجاني .

٧ ـ مجلة لغة العرب للكرملي ، ومجلات نجعة الرائد لليازجي ، والطبيب والبيان والضياء ومجلة المجمع العلمي العربي الدمشقي .

٨ ـ مفاتيح العلوم للخوارزمي ـ طبع ليدن .

٩ ـ الكشاف للتهانوى طبع الجمعية الآسيوية الهندية بكلكتا .

١٠ ـ كتاب الآلات والحيل لهيرون والآلات المفرغة الهواء لفليون البيزنطي

١١ ـ شرح إشارات ابن سينا للرازى ، والمنصوري في الطب لمحمد بن زكريا الرازى ورسائل بن سينا طبع ليدن .

١٢ ـ أزهار الأفكار في جواهر الأحجار للتيفاشي

١٣ ـ كتاب المختار في الطب تصنيف الأمام شمس الدين بن هبل .

١٤ ـ طبقات الأطبـاء لا بن أبي أصيبعة

١٥ ـ كتاب الحشائش لديسقوريدس اليوناني تعريب اصطفن وإصلاح حنين بن اسحق .

وهكذا نجد أن عمل الدكتور محمد شرف يقارب المنهج المأخوذ به اليوم الا أن المتصفح للمعجم يلاحظ للوهلة الأولى أن واضعه كثيرا ما يضع مقابل اللفظ الانكليزى عدة ألفاظ عربية . . وكأنه أراد بذلك أن يترك لغيره ولمن يأتي بعده من العلماء العرب فرصة اختيار مايرونه أو فى بالمعنى وأقرب للمراد . . .[٧٥]

رابعاً ـ * التجربة السورية في القرن العشرين *

من المؤكد أنه لا يمكن المرور على ذكر تعريب العلوم في سورية دون التعرُّض لأحداث الثورة العربية وقيام أوّل حكومةٍ عربيةٍ في دمشق (٣٠ أيلول ١٩١٨) والتي قامت بتأسيس وافتتاح (المدرسة الطبية العربية) في دمشق في ١٢ كانون الثاني ١٩١٩ . وقد تولّى التدريس في هذه المدرسة فريق من الأطباء والصيادلة العرب ومنهم أستاذ سابق في مدرسة الطب العثمانية في أسطمبول وهو الأستاذ ميشيل شامندى الدمشقي ، ومنهم الأستاذ مرشد خاطر من خريجي المدرسة الطبية الفرنسية في بيروت ومنهم الدكتور عبد الرحمن شهبندر من خريجي الكلية الأمريكية في بيروت . . .

(٧٥) د. محمد شرف : المصدر السابق ، المقدمة .

وهكذا قُدِّر للمؤسسةِ الطبية العربية ومنذ أيامها الأولى أنْ تنهلَ من مصادر مختلفة(٧٦) وانضم الى هؤلاء الأساتذة بعض من كان يساعدهم من العرب مثل الأطباء جميل الخاني وأحمد الخياط والصيدلي الكيماوى عبد الوهاب القنواتي . . .

ونظراً لاختلاف مشارب هؤلاء الأساتذة فانهم لم يكونوا على مستوىً واحدٍ في معرفة العربية ، فبينهم المجلُّون الذين يُعدون ـ بحق ـ رواد التعريب في بلاد الشام ، وبينهم من هو أقل علما بالعربية . . الا أن هؤلاء سرعان ما تلافوا مافاتهم من نقص في ممارسة الفصحى ، حتى أصبح المعهد الطبي العربي في دمشق ومن بعده كلية الطب في جامعة دمشق مضرب المثل في التدريس بالفصحى لغةً واصطلاحاً(٧٧) . . . ولم يقتصر جهود الحكومة العربية في دمشق على إنشاء المعهد الطبي العربي ، بل انها سارعت لنشر استعمال المصطلحات العلمية بين أوساط المثقفين والمختصين واشتراط اتقان العربية قبل تعيينهم في وظائفها(٧٨) ، فمنذ بداية عهدها أصدرت رئاسة ادارة الصحة بدمشق أول مجلةٍ طبية باللغة العربية أُطْلِقَ عليها اسم « الصحة العمومية » تناول على صفحاتها الطبيب « حكمة المرادي » سلسلةً من المواضيع تحت عنوان « اللغة العربية والطب » عالج فيها عشرات المصطلحات الطبية العربية المأخوذة عن الفرنسية والتركية . . . واستمرَّتْ بالصدور حتى أواخر العهد العربي(٧٩) ورغم سيطرة « الانتداب » الفرنسي على البلاد منذ تموز عام ١٩٢٠ فان مسيرة التعريب في المعهد الطبى العربي استمرَّت ، وأُضِيفَ اليها الجهود الجديدة في معهد الحقوق الذى أسس عام ١٩٢٣ ، وفي عام ١٩٢٤ تم اصدار مجلة المعهد الطبي العربي التى رأس تحريرها الدكتور مرشد خاطر ، وحُدِّدتْ أهدافُها « بخدمة اللغة العربيةِ الشريفه والوصل بين الطب العربي القديم والطب الحديث » . وعُرِضَتْ على صفحاتها الألفاظ والمصطلحات العلمية للبحث والنقاش والتمحيص من قبل الاخصائيين واللغويين في سورية وفي الأقطار العربية الأخرى . . . واستمرت المجلة بالصدور حتى عام ١٩٤٧(٨٠) .

وفي عهد الحكومة العربية في دمشق أيضا ألَّف الأستاذ ساطع الحصرى في دمشق الشام وكان وزيراً للمعارف سنة ١٩٢٠ لجنةً اختصاصيةً رسميةً للنظر في أمر الاصطلاحات العلمية . وقررت اللجنة أن تنظِّمَ نشيبةً Ficheخاصةً لكل كلمةٍ على حدَة ، يُدْرَجُ فيها :

- منشأ الكلمة واشتقاقها .
- ما يقابلها في اللغات الأوروبية الحية .
- ما استُعْمِل من الكلمات العربية مقابلها في الكتب المطبوعة في مصر وسورية وتركية
- ما كان يُسْتَعْمل مقابلها أو في معانٍ مقاربةٍ لها في الكتب العربية القديمة .
- مايوجد في القواميس من الكلمات الملائمة لمعناها . . .

---

(٧٦) د. محمد هيثم الخياط : تعريب التعليم العالي والجامعي في سورية ، اتحاد المجامع اللغوية العربية ، ندوة الرباط ١٩٨٥ ، ص ٣٩ .

(٧٧) د. حسني سبح : تصدير وذكريات ، المجلة الطبية العربية ـ دمشق العدد ٩٠ آذار ١٩٨٦ ، ص ٧ .

(٧٨) سعيد الأفغاني : حاضر اللغة العربية في الشام ، معهد الدراسات العربية العالية ، جامعة الدول العربية ، ١٩٦٢ ، ص ٦٤ ـ ٦٥ .

(٧٩) د. حسني سبح : تعريب علوم الطب ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، الجزء ٤ ، المجلد ٦٠ ، تشرين أول ١٩٨٥ ، ص ٦٥٦ .

(٨٠) د. حسني سبح : المعجمات الطبية وتوحيد المصطلح الطبي ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، الجزء ٢ المجلد ٥٩ ، نيسان ١٩٨٤ ، ص ٢٢٦ .

فتختار اللجنة أوفق الكلمات ، ثم تعرضها على كبار المشتغلين في اللغة والعلوم في البلاد العربية المختلفة ، وتعيد النظر في الأمر بعد ورود الأجوبة ومناقشتها وتتخذ قرارها النهائي بعد هذه التدقيقات والمخابرات والمناقشات كلها[٨١] . كما توجَّهَ الأستاذُ ساطع الحصري إلى مصر للاستعانة بالكتب المدرسية المطبوعة فيها ، والاستفادة من طرائق التدريس المرعية في مدارسها والمصطلحات العلمية المستعملة فيها[٨٢] . وبعد استقلال سورية ، وتضاعف الجهود المبذولة في تعريب العلوم ، شُكِّلَتْ في كلية الطب « لجنة المصطلحات الطبية » مؤلفةً من الأساتذة : مرشد خاطر ، أحمد حمدي الخياط ومحمد صلاح الدين الكواكبي . . وقد قامت بترجمة معجم « كليرفيل كثير اللغات » وأصدرته عام ١٩٥٦ في ألف صفحة و(١٤,٥٣٤) من المفردات ، واختير مرجعاً وحيداً للمصطلحات الطبية[٨٣] . . . ثم قام الدكتور حسني سبح بالنظر والتعليق على هذه المصطلحات في سلسلة مقالات بلغ عددها ستاً وسبعين مقالة ، صَدَرَتْ مُنَجَّمةً على مدى عشرين عاماً في مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ثم صدر مجموعها في كتاب أربى عدد صفحاته على الألف بعنوان : « نظرة في معجم المصطلحات الطبية الكثير اللغات كليرفيل » .[٨٤]

ثم عمل الأستاذان مرشد خاطر وأحمد حمدي الخياط على إخراج معجم فرنسي - عربي موسع طُبِعَ السفرُ الأول منه عام ١٩٧٤ بعد أن أعاد النظر فيه الأستاذ الدكتور محمد هيثم الخياط تحت عنوان « معجم العلوم الطبية » . . . ويقع هذا السفر في ٦٠٤ صفحات ، في كل ثلاثة أعمدة ويتضمن المواد من حرف Aالى حرف E .[٨٥] .

ومنذ عام ١٩٦٠ بدأت نقابة الأطباء في سورية بإصدار « المجلة الطبية العربية » والتي جعلت من أهدافها « أن تثبتَ المجلةُ بما لا يقبل الجدل صلاحيةَ اللغة العربية للتعليم الطبي والأبحاث الطبية المختلفة » ولاتزال المجلة تصدر كل ثلاثة شهور حتى أيامنا هذه . . . وقد اتَّبع أساتذةُ جامعة دمشق سبيلاً واضحةً وطريقاً صحيحةً في وضع المصطلحات العلمية ، تتمثل بالقواعد التالية مرتبة بدقة[٨٦]

١ ـ البحث في الكتب العربية القديمة عن اصطلاحٍ مستَعْمَلٍ للدلالة على المعنى المراد نقله .

٢ ـ البحث عن لفظٍ قديمٍ يَقْرُب معناه من المعنى الحديث فيبدَّل معناه قليلاً ويُطْلَقُ على المعنى الجديد .

٣ ـ البحثُ عن لفظٍ جديدٍ لمعنىً جديدٍ مع مراعاة قواعد الاشتقاق في اللغة العربية .

٤ ـ اقتباس اللفظ الأجنبي بحروفه على أن يُصاغَ صياغةً عربيةً . . . ومن البديهي أنَّهُ لا ينبغي العمل بهذه القاعدة الا عند العجز عن اشتقاق لفظٍ عربيٍّ للدلالة على المعنى الجديد . . . »

---

(٨١) ساطع الحصري : آراء وأحاديث في اللغة والأدب (حول الاصطلاحات العلمية) مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ١٩٨٥ .

(٨٢) ساطع الحصري : آراء وأحاديث في القومية العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ١٩٨٥ ، (٢) .

(٨٣) خالد الفارس : جامعة دمشق في عامها الثمانين ١٩٠٣ - ١٩٨٣ ، المجلة العربية لبحوث التعليم العالي - العدد الأول تموز ١٩٨٤ ، ص ٦٩ .

(٨٤) د. حسني سبح : المصدر السابق له .

(٨٥) د. محمد هيثم الخياط : معجم العلوم الطبية ، جامعة دمشق ١٩٧٤ ، المقدمة .

(٨٦) د. جميل صليبا : تعريب الاصطلاحات العلمية ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٢٨ ، الجزء ١ ، ص ١٨ .

وهكذا لم تخلُ المؤلفاتُ الطبيةُ في المعهد الطبي العربي وجامعة دمشق من بعده من الألفاظ المعرَّبة قديماً مثل الترياق أو البادزهر تعريباً لما يقابل : Contre -Poison واليافتج تعريباً لما يقابل : Etiquette والاسفيداج تعريباً لما يقابل : Ceruse . . .[٨٧]

ومن أهم المصادر التي اعتمد عليها أساتذة جامعة دمشق في تعريب المصطلحات

١ ـ المصادر التراثية القديمة ، والمعاجم ، والكتب العلمية العربية القديمة[٨٨]

٢ ـ المصادر التركية ، فتتريك الطب الذى جرى في أواخر حكم الدولة العثمانية كان تمهيدا لاستعراب الطب لأن الألفاظ المستخدمة في المصطلحات العلمية التركية قريبة جدا من الألفاظ العربية[٨٩]

٣ ـ ما تركه أساتذة المدارس المصرية في القرن التاسع عشر من مؤلفات ومترجمات بلغت المائتين ، واشتملت على ألوف المصطلحات ، ومعظمها مأخوذ عن الفرنسية[٩٠]

٤ ـ المؤلَّفات والمترجمات العلمية العربية التي وضعها أساتذة الكلية السورية الانجيلية(الجامعة الأمريكية اليوم) ومعظمها مأخوذ عن الانكليزية[٩١]

٥ ـ جهود أساتذة كلية الطب أولاً والكليات العلمية الأخرى والتي أُسِّسَتْ في أوقاتٍ لاحقةٍ . . . وتمثلت هذه الجهود بما نشره أساتذة كلية الطب في مجلة المعهد الطبي العربي من مقالاتٍ علمية ومن مناقشات حول بعض المصطلحات العلمية . . وفيما أَلَّفوا من تصانيف للتدريس وما ترجموه من معاجم علمية . . . وماوُجِّهَ إليهم من نقدٍ لأعمالهم . . .

٦ ـ جهود رجال المجمع العلمي العربي بدمشق ، وبعضهم كان يجمع بين عضوية المجمع ، والعمل في التدريس الجامعي . . .

٧ ـ جهود لجان المجمع العلمي العربي بالقاهرة . . . ومقررات مؤتمراته السنوية وما تصدرها من مصطلحات في مختلف الاختصاصات .

٨ ـ الجهود الفردية التي قام بها بعض النابهين في وضع معاجم علمية مثل معجم شرف البطي ، ومعجم الألفاظ الزراعية للأمير مصطفى الشهابي ومعجم الحيوان لأمين المعلوف . . .

---

(٨٧) الحكيم ميشيل شامندي الدمشقي ود . محمد صلاح الدين الكواكبي : موجز في مبحث السموم ، المطبعة البطريركية بدمشق ١٣٤٨ / ١٩٣٠ .

(٨٨) د. أحمد حمدي الخياط : معجم العلوم الطبية ، جامعة دمشق ١٩٧٤ ، المقدمة .

(٨٩) د. حسني سبح : تعريب علوم الطب ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٦٠ ، الجزء ٤ ، ص ٦٥٦ .

(٩٠) الأمير مصطفى الشهابي : المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث ، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق (الطبعة الثانية) ١٩٦٥ ، ص ٤٩ .

(٩١) د. جميل صليبا : محاضرات في الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام وأثرها في الأدب الحديث ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ١٩٥٨ .

٩ ـ الجهود العربية المتمثّلة بمقررات المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم أو إحدى اللجان المنبثقة عنها مثل مقررات لجنة المعجم الطبي الموحد .

واذا أخذنا مثالا على ذلك « نظرة في معجم كليرفيل كثير اللغات » الذى كتبه الأستاذ الدكتور حسني سبح على مدى ربع قرنٍ تقريباً على صفحات مجلة المجمع العلمي فاننا نجد المصادر التي اعتمد عليها هي : . . .

« المصادر العربية »

* المقررات والمصطلحات الصادرة عن مجمع اللغة العربية في القاهرة .
* المصطلحات الواردة في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق .
* لسان العرب .
* تاج العروس .
* المخصَّص .
* المعجم الوسيط .
* معجم الألفاظ الزراعية للأمير مصطفي الشهابي .
* معجم الحيوان ـ أمين المعلوف .
* مقررات لجنة المعجم الطبي الموحد .
* معجم شرف الطبي .
* محيط المحيط .
* أقرب الموارد .
* معجم دوزى .
* كامل الصناعة .
* متن اللغة .
* قاموس سعاده الانكليزى ـ العربي ـ القاهرة ـ ١٩١٠ .
* مفردات ابن البيطار .
* حياة الحيوان الكبرى .
* فقه اللغة للثعالبي .

المصادر الأجنبية

1- Dorland's Illustrated Medical Dictionary.

2- Stedman's Medical Dictionary.

3- Blakiston's New Gould Medical Dictionary

4- M- Gainier et V. J. Delamar. Dectionair des terms techniques de Medecine

5- Dictionnaire Encyclopedique Quillet

6- Amanyila Dictionnaire Francaise de Medecine et de Biologie

7- Dictionnaire de Medecine Flammarion!

8- larrousse

وعلى كثرة هذه المصادر فلابد من الاقرار بأن السلاح الأول الذي تسلّح به الأستاذ الدكتور حسني سبح والأساتذة السوريون في جامعة دمشق في إنجازاتهم في حقل التعريب هو إيمانهم العارم بالتعريب لدرجة جعلتهم يتغلبون على جميع المصاعب التي واجهتهم ، مثل ضعف العديدِ منهم في اللغة العربية ، وإقبالُهم ـ في دأبٍ عجيبٍ ـ على استكمال ما نقصهم . . . حتى استقام لهم ـ جميعاً ـ الإمساكُ بأَعِنّة اللغة [٩٢] .

وبفضل كثرة المصادر ، وسعة الاطلاع ، والممارسة اليومية وبالاستخدام اليومي للمصطلحات في التدريس وبالعمل ، أتيح لأساتيذ جامعة دمشق أن (يرجّحوا) أو يفضّلوا اختيار مصطلحٍ على آخر [٩٣] . . . وغالباً ما يكون للترجيح وجه مقنع مثل :

١ ـ مرادفات ترجمت عن بعض اللغات بشكل يغاير الحقيقة العلمية التي يراد التعبير عنها . . . وقد سمح للأساتيذاختيار ما يرونه مناسباً من هذه المترادفات مستأنسين بما يقابلها في اللغات الأجنبية الأخرى . . . والأمثلة هنا إختصاصية . . .

٢ ـ اعتماد بعض المصادر لكلمات تخالف الشائع والمألوف مثل ترجمة مجمع القاهرة (Arterial Hyper tension) بـ « تضغاط شرياني » بينما الشائع « فرط ضغط الدم » [٩٤]

٣ ـ قد يُرَجّح لفظٌ على آخر لأصالته ، أو لأنه أحسنُ جرساً أو وقعاً أو لأنه أقوى دلالةً على المعنى المقصود . . .

---

(٩٢) د. محمد هيثم الخياط : « تعريب التعليم العالي والجامعي في سورية في ربع القرن الأخير » ، ندوة تعريب التعليم العالي والجامعي في ربع القرن الأخير ، اتحاد المجامع اللغوية العربية (ندوة الرباط ١٩٨٥) ، ص ٤١ .

(٩٣) د. مازن مبارك : دور اللغة العربية في التعليم العالي والجامعي مطبوعات المجلس الأعلى للعلوم ، دمشق ١٩٧١ ، الكتاب الثاني ، ص ٥٦٤ .

(٩٤) د. حسني سبح : نظرة في معجم المصطلحات الطبية الكثير اللغات ، مجلة اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٥٧ ، الجزء ٤ (تشرين أول ١٩٨٢) ، ص ٥٥١ ـ ٥٥٨ .

خامساً ـ * مجمع اللغة العربية بدمشق *

يُعَدُّ مجمع اللغة العربية بدمشق أحد الثمرات الطيبة التي أعطتها الحكومة العربية في دمشق ، إذْ عندما قامت هذه الحكومة في أواخر عام ١٩١٨ واجهت أمامها اللغة التركية سائدةً على الصعيد الرسمي في البلاد ، فأسرعت بتحويل اللغة الرسمية للدواوين والدوائر إلى العربية ، واستحدثت في سبيل ذلك دروساً خاصةً بالموظفين لتعليمهم الانشاء العربي ، وعهدت الى الأدباء العرب بمراجعة الكتب العربية القديمة ، ونشرات الحكومة المصرية التي كانت تصدر بالعربية بغية ايجاد المصطلحات العربية المناسبة ، كما أسست « الشعبة الأولى للترجمة والتأليف » في ٢٨/ تشرين الثاني ١٩١٨ لتنسيق تلك الجهود ... وفوّضتها صلاحية الاستعانة بمن تراهم أهلاً لهذه المهمة المقدسة من داخل سورية وخارجها ... ثم ضُمَّت الى هذه الشعبة « أمور المعارف » وتم تشكيل « ديوان المعارف » برئاسة الأستاذ محمد كرد علي في ١٢ شباط ١٩١٩ ثم ما لبث أنْ أُعطِيَ المجمع العلمي العربي صفةً مستقلةً برئاسة مؤسسه الأستاذ محمد كرد علي في ٨ حزيران ١٩١٩ ...

سارع المجمع لمراسلة دوائر ودواوين الحكومة ومعاهد التدريس ، وطلب منهم أنْ ينبّئوه بما يحتاجون اليه من الألفاظ وضعاً وتعريباً ، على أنْ ترسلَ من جانبها ممثلاً اختصاصياً يشترك في أبحاث المجمع ويوضّح مفهوم الألفاظ في جوها الفني الخاص بها .. وقد اعتمد أعضاء المجمع في تعريب الألفاظ الواردة اليه مراجع موثوقة ، مثل تاج العروس ، المخصَّص ، الصحاح ، أساس البلاغة ، تهذيب الألفاظ ، فقه اللغة للثعالبي ، غريب الحديث لابن قتيبة ، النهاية في غريب الحديث لابن الأثير ، المزهر للسيوطي ، لسان العرب لابن منظور ... واستعان المجمع بالقدرة اللغوية لأعضائه المؤسسين وأضاف اليها علوم الاختصاصيين واحاطتهم بالمفاهيم الفنية للألفاظ العلمية ، ودعا أساتذة معهدي الطب والحقوق للتعاون مع أعضائه في التعريب ووضع المصطلحات العلمية والفنية [٩٥]

اختطَّ مجمعُ اللغة العربية بدمشق لنفسه خطةً واضحةً في وضع المصطلحات الفنية والألفاظ العربية الصحيحة للمسميّات الأعجمية تتمثل بما يلي : [٩٦]

١ ـ إذا كانت اللفظةُ مما عرفه العرب واستعملوه فيجب البحث عنها ونشرها .

٢ ـ اذا كانت مما استُحْدِثَ بعد عصور الاستشهاد ، ولم يكنْ في ألفاظهم ما يشبهها بأقلِّ ملابسةٍ نُظِرَ فيها ... فإنْ وافقتْ الأوزان العربية استُعْمِلَتْ كما هي . والا غُيِّر بعضُ حروفها أو حركاتها لتوازنَ العربية ويَسهُلَ التلفظُ بها جرياً على قاعدة التعريب .

---

(٩٥) أحمد الفتيح لتفاصيل تاريخ المجمع وانجازاته : تاريخ مجمع اللغة العربية بدمشق ، مطبوعات مجمع تاريخ المجمع وانجازاته دمشق .

(٩٦) محمد كرد علي : مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ـ المجلد ٢ ، الجزء ١٢ كانون أول ١٩٢٢ .

ميزات أعمال المجمعين وأساتيذ الجامعة في دمشق

ولعل المميزة الفريدة التي تتسم بها منهجية صياغة المصطلحات العلمية في دمشق هي خضوع المصطلحات للاستعمال اليومي منذ اليوم الأول لولادتها الأمر الذي يتيح للعاملين الاختصاصيين الحكم عليها ، واختيار الاستمرار على استعمالها أو استبدالها بما هو أصلح منها . . . كما قام أساتيذ الجامعة في دمشق وهم غالبا من أعضاء مجمع اللغة بدمشق بالكثير من الدراسات حول المصطلح ، ومنهجية صياغته ، وسبل توحيده ، وطرق تعميمه . . فصدرت كتب ودراسات متخصصة في هذه المواضيع ، فأصدر الشيخ طاهر الجزائري (من الأعضاء المؤسسين لمجمع دمشق) كتابه التقريب في أصول التعريب ، وأصدر الشيخ عبدالقادر المغربي وهو أيضا من الأعضاء المؤسسين لمجمع دمشق والمُنتَخَبين في مجمع القاهرة منذ تأسيسه عام ١٩٣٤ كتابه الاشتقاق والتعريب عام ١٩٤٧ ، وأصدر الأمير مصطفى الشهابي وهو أيضا (من أعضاء مجمع دمشق والقاهرة . . . وترأس مجمع دمشق) كتابه « المصطلحات العلمية والفنية في العربية في القديم والحديث » وظهر كتاب الدكتور حسني سبح « نظرة في معجم كليرفيل كثير اللغات » وفيه آراءٌ نقدية صائبة مدعومة بالحجج المنقولة عن أمهات كتب اللغة في العربية وفي الانكليزية والفرنسية . . . فقد حَدَّد محاور نقده لمفردات معجم كليرفيل قائلا [٩٧] : « المواد التي كان لي مقال فيها لا تخرج عن الفئات التالية :

١ ـ مرادفات اللجنة معناها العلمي ، فترجمتُها بغير مدلولها وهي في الغالب مصطلحات اختصاصية يتعلق معظمها بأمراض الجملة العصبية أو الأمراض العقلية ، وما هذه سبيله كنت أقول فيه : الصحيح كذا وكذا مستندا في الاستدلال الى المراجع المختصة ، ومستأنساً ـ في بعض الأحيان ـ بما جاء في الترجمة الانكليزية أو الألمانية لمعجم كليرفيل هذا فمثلاً تَرْجَمَتْ اللجنةُ الكلمةَ الفرنسيةَ stereotypie بـ « طباعة بالحروف المصفَّحة أو بالحروف المقولَبة « . . . بينما الصحيح « النَّمَطِيّة »

٢ ـ مصطلحات باينت في بنيتها أو صيغتها ما أقرَّه مجمع اللغة العربية في القاهرة ، فكنتُ أذكرُ ما أقرَّه المجمع مكتفيا بذلك إذا كان اللفظان متقاربين ومرَجّحاً أحدَهما إذا مابدا لي وجهٌ للترجيح فمثلاً ترجمتْ اللجنةُ الكلمةَ الفرنسيةَ Colloïdal بـ (شبغري) وأقرَّ مجمع القاهرة ترجمتها بـ غَراواني ـ كما ترجمت اللجنة Hypertension arterielle بـ فرط توتر شرياني ، وأقرَّ مجمع القاهرة ترجمتها بـ تضغاط شرياني . . .

٣ ـ مصطلحات خالفَتْ فيها اللجنة الشائع والمألوف من المصطلح الصحيح بلا مسوِّغ مثل ترجمتهم لـ Coma بـ تسبيخ والصواب الشائع سبات ولـ Putrefaction بـ تَدَعُّص والصواب الشائع تَفَسُّخ

٤ ـ مصطلحات رَجَّحْتُ في كلٍّ منها لفظاً آخر ، اما لأصالته أو لأنه أحسن جرساً أو وقعاً ، أو لأنه أقرب دلالةً على

---

(٩٧) د. حسني سبح : نظرة في معجم المصطلحات الطبية الكثير اللغات ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد السابع والخمسون ، الجزء الرابع ـ تشرين أول ١٩٨٢ ، ص ٥٥١ ـ ٥٥٨ .

المعنى المقصود ، وما كان من هذا القبيل كنتُ أقول فيه أُفَضِّلُ أو أُرجِّح كذا وكذا . . . مثل ترجمة اللجنة للكلمة الفرنسية Allergie بـ تجاوب والمفضَّل أليرجيه أو أرجيه .

٥ ـ مصطلحات رأيتُ من المفيد أنْ أُثبِتَ ترجمتها عن الانكليزية إذا كانتْ مغايرةً لما جاء في الترجمة عن الفرنسية . . . وذلك لأن الانكليزية هي السائدة اليوم في كلية الطب بخلاف ما كانت عليه في السابق ، إذْ كانت السيادة للفرنسية فقد ترجمت اللجنة العبارة الفرنسية trou de conjugqison بـ ثقبه اتصال ، وكان لابد من ذكر الترجمة الانكليزية لها وتعني « ثقبة ما بين الفقار . »

وبالرغم من تقدم وريادة الأستاذ الدكتور حسني سبح في تدريس الطب بالعربية ، ومعاصرته لمشكلة المصطلح العلمي في ممارسته اليومية أستاذاً محاضراً ، ومؤلّفاً ومعايشته لتطورها كعضو عامل في مجمع اللغة العربية بدمشق على مدى أربعين عاما ١٩٤٦ ـ ١٩٨٦ [٩٨] . . . فإن المتصفح لأعماله لا يعدم بعض الملاحظات ذات الأهمية . . . اذ يظهر فيها تعارض واضح مع المنهجية التي يدعو اليها :

* فالأستاذ حسني سبح قد لجأ الى التعريب في بعض المواضع التي كانت المفرداتُ العربيةُ القديمةُ شائعةً ومشهورةً . . . فعرَّب goitre بـ «غوتو» وصوابُها دراق[٩٩] وعرَّب thymus بـ تيموس وصوابها توته[١٠٠] .

* وفي مواضع أُخرىٰ لجأ إلى نقل المصطلح الأجنبي بجملةٍ طويلة :

فنقل Hyperuricuria بـ «زيادة اطراح حامض البول في البول» ونقل Fibroblast بـ «أرومة الخلايا للنسيج الضام» ونقل marsupialisation بـ «تثبيت أو خيط جدران الكيس بحافة الشق»

* وقد يعثر الدارس لكتبه على أكثر من لفظٍ عربيٍّ في مقابل لفظةٍ أجنبيةٍ بعينها فـ Addiction تارةً نجدها عنده «استحواذ» وأخرىٰ «ولع» و catabolism ينقلها بلفظة «انتقاض» أما عندما ينقل catabolic effect فيوردها على أنها تعني «تأثيراً مُبَدِّداً» وكذلك بالنسبة لـ anabolism ينقلها على أنها «ابتناء» أما anabolic effect فهي عنده «تأثير بنّاء» و Polydipsia يشير اليها مرة أنها «غُلَل» ، وأخرىٰ أنها «سُهاف» ، وثالثة أنها «عُطاش» و Idiopathic ينقلها بـ «تلقائي» مرةً وأحياناً «أساسي» . ومرةً ثالثةً «بدئي» . . .

و **Diabetes** عنده «دِيابيط تفه «أمام العبارة الأجنبية **Diabetes** Insipi dis و «داء سكري» مقابل العبارة الأجنبية Diabetes Mellitus و «طليعه الدِيابيطس» نقلا لقولهم Pre–**Diabetes** . . .

و Dehydration ينقلها تارةً «نقص تيمه» وأخرىٰ «تجفاف» وينقل Basal **metabolic** rate برقم «التطور الأساسي» بينما ينقل Diseases of **metabolism** «بأمراض التغذية» وينقل Hyperglycemia بـ «فرط سكر الدم» تارةً و

(٩٨) د. قاسم سارة : الأستاذ الدكتور حسني سبح ، مجلة الفيصل ، العدد ١٣٩ ـ ص ٩٥ .

(٩٩ ، ١٠٠) تعني بالصواب هو : كما وردت في المعجم الطبي الموحد .

« فرط غلوقور الدم» تارة أخرىٰ وينقل Provoquer بحرِّض أو أَحْدَثَ أو حثَّ وينقل re education لـ تدريب أو تأهيل

* وقد نجد الكلمة العربية الواحدة تُسْتَخْدَم عنده للدلالة على أكثر من مدلول أجنبي ، فكلمة تلقائي وحدها استعملها لنقل أربعة معانٍ متباينة هي : Idiopathic و Sporadic و Essential و Spontaneous وأمام اللواحق لم نجد للأستاذ الدكتور حسني سبح موقفاً واضحا يدل على منهجية محددة ، فهو ينقل **Hypophosphatemia** بـ «تدني مقدار فوسفات الدم» بينما ينقل « **Hypoxemia** » بـ « نقص أكسجين الدم ». وينقل Thermo**phobia** كراهة السخونة بينما ينقل chromo**phobe** بـ «نافرة من الصباغ» وينقل **Micro** organism بـ «الأحياء الدنيا» بينما ينقل **Micropsia** بـ «المرؤية المصغرة . . . وينقل Hyperتارة بـ فرط مثل (Hyperuicemia) الذي نقله بفرط اليوريسميا

وتارة أخرى بـ «زيادة» كما في نقله «**Hyperuricuria** بـ «زيادة اطراح حامض البول في البول» وينقل **dystrophia** بـ «سُوء التغذية» بينما ينقل Lipo**dystrophy** «باضطراب التغذية الشحمية » ، و genital **dystrophy** بـ «سوء النمو التناسلي» وعند كتابة الألفاظ والمسميات الأجنبية بالحروف العربية على سبيل «التعريب» لا نكاد نجد للأستاذ منهجية واضحة ، فنراه يعرِّب Paral**dehyde** بـ «بارالدئيد» ويعرِّب Formal**dehyde**بـ فورمالدهيد ويعرِّب Parathion بـ باراسيون (جريا على اللفظ في العامية الشامية ويعرِّب) glucose تارة بـ «غلوقوز» وأخرى بـ «غلوكوز» ونادراً بـ «جلوكوز» . . .

وقد يتجاوز ذكر الكلمة المعرَّبة ، ويكتفي فقط بذكر الكلمة الأجنبية بحروفها الأجنبية فيقول مثلاً : ان التأثير السام للغول الميتلي في البدن يعود الى تحوله الى (Formaldehyde) . . .

إلَّا أننا نجد الأستاذ الدكتور حسني سبح لم يُسْرِف في استعمال النحت ، كما رأينا في أعمال رصفائه الدكتور محمد صلاح الدين الكواكبي والأمير مصطفى الشهابي . . . وهذا موقفٌ يُحْمَد له ، إذْ نجده يسرع لاقتراح استبدال (فو ـ ترقوي) التي وضعتها لجنة «معجم كليرقيل عديد اللغات» ترجمةً لـ Sus- clavaiculair بـ (فوق الترقوة) واستبدال كُريفة ترجمة لـ Lymphocyte بـ (كريه لمفاوية) كما نجد له اعتماداً على نقل المعنى دون التقيد بالحرفية المخلة بالمقصود من الكلام ، فقد أشار الى خطأ ترجمة للعبارة الفرنسيةToute-a-l'Egout بـ «الكل الى الكنيف» واستبدالها بـ «نظام المجاري» . ولم يجد الأستاذ الدكتور حسني سبح بأساً من اللجوء الى التعريب حين يعدم اللفظ العربي الأصيل ، أو المعرَّب القديم أو المولَّد الشائع . . . فلا يرىٰ في نقل اللجنة للفظة aryle بـ عطريل صواباً ويفضل تعريبها كما هي بـ «أريل»

سادساً : * مجمع اللغة العربية بالقاهرة *

ـ صدر مرسوم انشاء مجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ١٩٣٢ تحت اسم «مجمع اللغة العربية الملكي» ثم ما لبث أنْ عُدِّلَ اسمه عام ١٩٣٨ الى «مجمع فؤاد الأول للغة العربية» وأصدر المجمع العدد الأول من مجلته في مطلع عام

١٩٣٥ . . . وقد خصَّص مجمع القاهرة جانباً غير يسير من وقته وجهد أعضائه لترجمة المصطلحات العلمية إلى اللغة العربية ، ورسم لصياغة المصطلح منهجيةً واضحةً ، وأسلوباً متميزاً في العمل إذْ كان أعضاء المجمع يستعينون بالخبراء وأساتذة الجامعات في حقول اختصاصهم ، ويعقدون معهم اجتماعاتٍ دورية منتظمةً للتوصل الى ما يرونه مناسبا من المصطلحات ثم تعْرَضُ هذه المصطلحات على أعضاء المجمع في «مجلس المجمع» لاقرارها ومناقشتها وعرضها على «المؤتمر العام» الذي ينعقد مرةً كلَّ عام . . . أما عن أساليب صياغة المصطلح العلمي فقد حَدَّدَتْها قراراتُ المجمع بدقة . . وتأتي أهمية تلك القرارات من أنها برهنت على حيوية العربية ومرونتها وقدرتها على مواجهة متطلبات العلم والتكنولوجيا فأجازت الاشتقاقَ من الجامد وكان ممنوعاً ، وتوسَّعَتْ في المصدر الصناعي ، واستَحْدَثَتْ صيغاً للدلالة على الآلة والمكان والزمان ، وسلَّمَتْ بجواز النسب إلى الجمع كما يُنْسَبُ إلى المفرد . . . وأقَرَّتْ ألفاظاً واستعمالاتٍ حديثة [١٠١] ومن أهم تلك القرارات [١٠٢] :

١ - القياس

في المصادر الثلاثية

قرار فِعالة للحرفة :

يُصاغُ للدلالةِ على الحرفة أو شبهها من أيِّ بابٍ من أبواب الثلاثي مصدرٌ على وزن فِعاله بالكسر كالفِراسة من فَرَسَ والطِّباعة من طَبَعَ

قرار فَعَلان للتقلُّب والاضطراب :

يُقاس المصدرُ على وزن فَعَلان للفعل اللاَّزم مفتوح العين إذا دلَّ على تقلُّبٍ أو اضطرابٍ :
نَوَسان من ناس مَوَجان من ماج ونَبَضان من نبض

قرار فُعال للمرض :

يُقاس من الفعل اللاَّزم المفتوح العين مصدرٌ على وزن فُعال للدلالة على المرض :
كسُعال من سَعَل وخُراج من خَرَج

قرار المصدر الصناعي :

إذا أُريد صنعُ مصدرٍ من كلمةٍ يُزاد عليها ياءُ النسبة قلويَّة ، حمضيَّة ، سميَّة ، عطريَّة ، خشبيَّة

قرار فعَّال للنسبة الى الشيء :

يُصاغ فعَّال قياساً للدلالة على الاحتراف أو ملازمة الشيء : خَبَّاز ، طَحَّان

---

(١٠١) د. ابراهيم مدكور : حفل مجمع اللغة العربية بعيده الخمسيني (الذهبي) مسرد للدكتور عدنان خطيب ، دار الفكر ، ١٩٨٤ ، ص ١٢ .

(١٠٢) الأمير مصطفى الشهابي : مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٣٢ ، الجزء ٤ ، ص ٥٧٩ .

قرار اسم الآلة :

يُصاغ قياساً من الفعل الثلاثي على وزن مِفْعَل ومِفْعَلة ومِفْعال للدلالة على الآلة التي يُعالج بها الشيء .

قرار المولَّد :

المولَّد هو اللفظ الذي استعمله المولَّدون على غير استعمال العرب . . .

وما يهمنا هو القسم الذي جروا فيه على أقيسة كلام العرب من مجازٍ أو اشتقاقٍ كاصطلاحات العلوم والصناعات أو غير ذلك ، وحكمه أنه عربي سائغٌ

وكلام المولّدين هو الألفاظ التي لم يضعها أو يصطلح عليها عرب الجاهلية وصدر الاسلام .
أي أنّها تلك الألفاظ التي استُعْمِلت بعد أواخر القرن الثاني الهجري في الأمصار وبعد أواسط القرن الرابع الهجري في جزيرة العرب .

٢ ـ قرار التعريب :

يجيز المجمع أن يستعمل بعض الألفاظ الأعجمية عند الضرورة على طريقة العرب في تعريبهم .
والتعريب يعني ادخال اللفظ الأعجمي في اللغة العربية أي كتابته بحروفٍ عربيةٍ واعطاؤه حكم اللفظ العربي . . سواءٌ أمكن جعله على وزن من الأوزان العربية أم لا

« ـ نحن مهما نبالغ في تجنب التعريب ذاهبين الى ايجاد ألفاظ عربية بوسائل الاشتقاق والمجاز فهناك ألفاظ أعجمية في العلوم الحديثة :

* لابد لنا من تعريبها .
* ومن هذه الألفاظ الأعجمية مالا يجوز الا تعريبها كأسماء نباتات جهلتها العرب وكشف النباتيون العلماء عنها حديثاً . ثم سموها بأسماء أعلام تنويهاً بتلك الأسماء .

ـ معظم العلماء الحريصين على سلامة اللغة يرون في نقل الألفاظ الأعجمية الى لغتنا العربية الرجوع الى الوسائل الآتية على التتابع ، وهي الترجمة ، واذا تعذّر الاشتقاق أو المجاز فالتعريب . ومن الواضح أن التعريب يأتي في المرحلة الثالثة أي عند الضرورة اليه .

ـ كلُّ لفظٍ علميٍّ أعجميٍّ يحتاج الى دراسة خاصة لمعرفة أصلح لفظ عربي أو يقابله .

ـ مجال التعريب يكون واسعاً في نقل أسماء أعيان المواليد من نبات وحيوان وجماد التي لم تعرفها العرب ، وأسماء الأدوية والعقاقير والمركّبات الكيماوية والآلات العلمية والأطعمة والأشربة والألبسة الخاصة الأعجمية . أما أسماء المعاني العلمية فان مجال الترجمة والاشتقاق يكون فيها أوسع من مجال التعريب .

٣ ـ الأصول العامة

١ ـ يُفَضَّل اللفظ العربي على المعرَّب القديم الا اذا اشتهر المعرَّب .

٢ ـ يُنْطَقُ بالاسم المعرَّب على الصورة التي نطقت بها العرب .

٣ ـ تفضَّل الاصطلاحات العربية القديمة على الجديدة ، إلا اذا شاعتْ .

٤ ـ تُفَضَّلُ الكلمةُ الواحدة على كلمتين فأكثر عند وضع اصطلاحٍ جديدٍ إذا أمكنَ ذلك ، وإذا لم يمكن ذلك تُفَضَّل الترجمةُ الحرفيةُ .

٥ ـ الاصطلاحات العلمية والتقنية والصناعية يجب أن يُقْتَصرُ فيها على اسمٍ واحدٍ خاصٍ لكل معنى .

٦ ـ الموافقة على جواز النحت عندما تلجىء إليه الضرورة العلمية .

وهكذا فإنَّ مجمع القاهرة الذي جعل أول وأهم أهدافه هي « المحافظة على سلامة اللغة العربية » جعل الأوليَّة للألفاظ الأثيلة ثم أجاز التعريب عند الضرورة القصوىٰ ، ولم يعط رخصة « التعريب » الا بعد العناء ، واستقصاء المصادر اللغوية والعلمية العربية القديمة واستنفاد وسائل الاشتقاق والمجاز . . . وبعد الانتفاع بما تتيحه الصور والمعاني من قرائن وملابسات [١٠٣] . . . .

ورغم دقَّة المجمعيين وجدِّيتهم في الدرس ، والتعمُّق في البحث والالتزام في المبادىء التي قرَّروها واستقرَّت لديهم ، فإنَّ بعض الألفاظ التي أقرُّوا نقلها لم تكن تخلو من ملاحظات . . .

فقد أقرَّ المجمع نقل « Toxin » الى العربية بـ « تُكْسِين » على سبيل التعريب رغم شيوع كلمةٍ معرَّبة قديماً ومشهورةٍ هي « ذيفان » وقد ينقل اللفظة الأجنبية الواحدة بعدة ألفاظ مختلفة . . . فمثلاً نقل كلمة maceration بـ «نقع» تارةً ، وبـ «عَطَن» تارة أخرى ، وبـ «هروء» تارة ثالثةً . وفي نفس الوقت أقرَّت نقل كلمة «Infusion» بـ «نقع» أيضا . . . كما نقل كلمة Trans fusion بـ (إصفاق) أحياناً وبـ «تَصَفُّق» أحياناً أخرى . . . رغم شيوع «نقل الدم» . . . ونقل Lancette بثلاث الفاظ (في مواضع متفرقة) ، مِبْضَع ومِفْصَد ومِبَطّ . . . إلا أن كل هذه الملاحظات ليست بذات قيمة أمام غياب سلطة المجمع ، وعدم استطاعته فرض ما يضعه من مصطلحات في حقول العلم المختلفة على الدارسين والباحثين في الجامعات العربية عامة وفي الجامعات المصرية خاصة . . . وهكذا لم يستطع مجمع القاهرة الذي ولَّد أكثر من مائة ألف مصطلح منذ انشائه ايصال تلك المصطلحات الى من يستعملها . . . وبالعكس ، فان الكثير منها ـ بالرغم من جودته ـ مات في الرفوف وبين السطور لعدم الإلزامية [١٠٤] .

---

(١٠٣) منصور فهمي : مجمع مصر واللغة العربية ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٣٢ ، الجزء ١ ، ص ٥٩ .

(١٠٤) عبد العزيز عبد الله : استراتيجية التعريب ، اللسان العربي ، المجلد ١٢ ، الجزء ١ ، ص ٦ .

سابعاً * مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي *

عندما اكتسب مكتب تنسيق التعريب صفة التبعية للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم « الألسكو » أصبح له أهدافٌ محددةٌ تتمثل فيما يلي (١٠٥) :

١ ـ تنسيق الجهود الرامية لتطوير العربية .

٢ ـ تَتَبُّع حركاتِ التعريب وإثراء اللغة بالمصطلحات المنسَّقة .

٣ ـ الإعداد لمؤتمرات التعريب ، وللندوات . .

٤ ـ متابعة نشاط المجامع . .

٥ ـ التعاون مع المجامع والهيئات العلمية .

٦ ـ نشر المعاجم التي توافق عليها مؤتمرات التعريب ، والتي تُعْقد كل ثلاث سنوات . . وقد حدَّد المكتب لعمله منهجيةً واضحةً تتمثل في « أن يُصْنَعَ المصطلح بلغتين أجنبيتين معًا هما الانكليزية والفرنسية ، ويُوضَع أمامه جميع المصطلحات التي عُرِّب بها ، منسوباً كل منها إلى صاحبه إن كان مجمعا علمياً أو أستاذاً لغوياً مشهوداً له بالتفوق أو معجمياً معروفاً ، ونشر ذلك على شكل معجم ألفبائي الترتيب يوضع تحت أنظار العلماء العرب لمدة لا تقل عن ستة أشهر ، ثم يدعو المكتبُ الى مؤتمر للعلماء المتخصصين يعقد في ظل الجامعة العربية (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم) ، بالعواصم العربية على التوالي فيتدارسون المعجم وينقدونه ، ويختارون المصطلح الذي يريدون فيصبح شبه الزامي » . .(١٠٦)

وتقرر اختيار مسؤولٍ عن الشؤون العلمية والفنية ، يعمل في الوقت نفسه رئيساً للخبراء الذين يتقنون لغات عديدة ، ويعملون على الاتصال بالمجامع اللغوية العربية والجامعات ، وبعض الأفراد المتخصصين ويجمعون المصطلحات الصادرة عنهم ويعرضونها على مؤتمرات التعريب ولجانه المتخصصة لقبولها أو تعديلها أو رفضها . . إلاَّ أن هذه المنهجية كانت سبباً في إحداث هوةٍ كبيرة بين المكتب وبين المجامع والجامعات والمؤسسات العربية الأخرى المعنية بالتعريب . . إذْ عمل المكتب في بداية عهده بشكلٍ مستقلٍ وبعيدٍ عن المنهجية التي رسمت له ، فعمل على انتاج « معاجم » أو مشاريع لمعاجم ذات طابع شخصيٍّ ، مُرْتَجَلٍ ، مُعْتَمِدٍ على ثقافةٍ وحيدة المنهل . . ودون استشارة جهات اختصاصية ذات صلات وثيقة علمياً وعملياً بمواد تلك المعاجم . . . الا أن تلك الهوة بدأت بالانزياح وحلّ محلها التعاون مع المجامع العربية والتي بدأت تساهم في رسم سياسة المكتب ، وتخطيط مشاريعه ، والإسهام في انجازاته من خلال اللجنة الاستشارية للمكتب والمكوَّنة من رؤساء المجامع اللغوية العلمية العربية في القاهرة ودمشق -

---

(١٠٥) عبد العزيز عبد الله : تطور الفكر العلمي ولغة التقنيات بالمغرب ، اللسان العربي ، كانون ثاني ١٩٧١ ، ص ١٩٦ - ٢١١ .

(١٠٦) عبد العزيز عبد الله : اللسان العربي ، المجلد ١٣ / ١٩٧٦ ، ص ١٠ .

وبغداد وعمّان[١٠٧] . . وقد أصدر المكتب العدد الكبير من المعاجم التي هي الآن قيد التداول[١٠٨] ، وسيصبح الحكم على الكثير مما تحويه من مصطلحات وشيكًا . .

تنسيق الجهود والسير نحو منهجيةٍ واضحةٍ :

لقد اكتسب العلماء العرب اليوم خبرةً واسعةً في مجال نقل العلوم وبالخاصة في سبيل توحيد منهجيات صياغة المصطلح العلمي ، فالمشكلة التي يعاني منها المهتمون بشؤون التعريب اليوم هي توحيد المصطلح العلمي[١٠٩] وليس العثور عليه . . وهذا يحتاج إلى رسم منهجيةٍ واضحةٍ لصياغة المصطلحات أولًا ، والإلزام بها ثانياً . وفي سبيل الوصول إلى منهجيةٍ محددةٍ فقد نظَّم مكتب تنسيق التعريب في الرباط ندوة حول توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة (١٨ ـ ٢٠ شباط ١٩٨١) ، وبعد أن نظرت الندوة في البحوث المقدَّمة من المجامع اللغوية والمؤسسات المتخصصة ومِنَ الباحثين أقرت المبادىء الأساسية التالية :

١ ـ ضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوي ومدلوله الاصطلاحي ، ولا يُشْتَرَط في المصطلح أن يستوعب كل معناه العلمي دائماً .

٢ ـ وضعُ مصطلحٍ واحدٍ للمفهوم العلمي الواحد ذي المضمون الواحد في الحقل الواحد .

٣ ـ تجنُّبِ تعدُّدِ الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك .

٤ ـ استقراء التراث العربي وخاصةً ما استُعْمِل منه أو ما استقرٌ منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث ، وما ورد منه من ألفاظ معرّبة .

٥ ـ مسايرة المنهج الدولي في اختيار المصطلحات العلمية :

أ ـ مراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل المقابلة بينهما للمشتغلين بالعلم والدارسين .

ب ـ اعتماد التصنيف العشري الدولي لتصنيف المصطلحات حسب حقولها وفروعها .

جـ ـ تقسيم المفاهيم واستكمالها وتحديدها وتعريفها وترتيبها حسب كل حقل .

د ـ اشتراك المختصين والمستهلكين في وضع المصطلحات .

هـ ـ مواصلة البحوث والدراسات ليتيسر الاتصال بدوام بين واضعي المصطلحات ومستعمليها .

٦ ـ استخدام الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقاً للترتيب التالي : التراث فالتوليد بما فيه من مجاز واشتقاق وتعريب ونحت .

---

(١٠٧) المهدي الدوليرو : مكتب تنسيق التعريب ، آفاق علمية ، العدد ٣ ، السنة الأولى ١٩٨٥ ـ ص ٢٠ .

(١٠٨) المهدي الدوليرو : المصدر السابق ـ ص ٢١ .

(١٠٩) مقررات ووقائع مؤتمر مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، الدورة ٤٣ ، ١٩٧٧ .

٧ ـ تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعرَّبة .

٨ ـ تجنب الكلمات العاميّة إلا عند الاقتضاء بشرط أن تكون مشتركة بين لهجات عربية عديدة ، وأن يشار الى عاميتها بأن توضع بين قوسين مثلا .

٩ ـ تفضيل اللفظة الجزلة الواضحة ، وتجنب النافر والمحظور من الألفاظ .

١٠ ـ تفضيل الكلمة التي تسمح بالاشتقاق على الكلمة التي لا تسمح به .

١١ ـ تفضيل الكلمة المفردة لأنها تساعد على تسهيل الاشتقاق والنسبة والاضافة والتثنية والجمع .

١٢ ـ تفضيل الكلمة الدقيقة على الكلمة العامة أو المبهمة ، ومراعاة اتفاق المصطلح العربي مع المدلول العلمي للمصطلح الأجنبي دون تقيُّد بالدلالة اللفظية للمصطلح الأجنبي .

١٣ ـ في حالة المترادفات أو القريبة من الترادف تفضَّل اللفظة التي يوحي جذرها بالمفهوم الأصلي بصفة أوضح .

١٤ ـ تفضيل الكلمة الشائعة على الكلمة النادرة أو الغريبة . إلا إذا التبس معنى المصطلح العلمي بالمعنى الشائع المتداول لتلك الكلمة .

١٥ ـ عند وجود ألفاظ مترادفة أو متقاربة في مدلولها ينبغي تحديد الدلالة العلمية الدقيقة لكل واحد منها ، وانتقاء اللفظ العلمي الذي يقابلها ويحسن عند انتقاء مصطلحات من هذا النوع أن تُجمّع كل الألفاظ ذات المعاني القريبة أو المتشابهة الدلالة وتعالج كلها مجموعة واحدة .

١٦ ـ مراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم ، معربة كانت أو مترجمة .

١٧ ـ التعريب عند الحاجة وخاصة المصطلحات ذات الصيغة العالمية كالألفاظ ذات الأصل اليوناني أو اللاتيني أو أسماء العلماء المستعملة من مصطلحات ، أو العناصر والمركبات الكيماوية .

١٨ ـ عند تعريب الألفاظ الأجنبية يراعى ما يأتي :

أ ـ ترجيح ما سهل نطقه في رسم الألفاظ المعربة في اللغات الأجنبية .

ب ـ التغيير في شكله حتى يصبح موافقاً للصيغة العربية مستساغاً .

جـ ـ اعتبار المصطلح المعرَّب عربياً ، يخضع لقواعد اللغة ، ويجوز فيه الاشتقاق والنحت ، وتستخدم فيه أدوات البدء والالحاق مع موافقته للصيغة العربية .

د ـ تصويب الكلمات العربية التي حرَّفتها اللغات الأجنبية واستعمالها باعتماد أصلها الفصيح .

هـ ـ ضبط المصطلحات عامةً والمعرَّب منها خاصة بالشكل حرصاً على صحة نطقها وأدائها .

واشتملت مقررات الندوة على (٨) اقتراحات ، تضمَّنت متابعة البحوث والدراسات في ميدان المصطلحات ، وعقد ندوات متابعة ، وتكوين لجنة تحضيرية لإعداد ورقة عمل في الحروف والاتجاهات والرموز المستعملة في العلوم لتعرض على ندوة مختصة في هذا الميدان .

أما عن سبيل الالزام باستخدام المصطلحات العلمية الموحدة فبعض العلماء العرب يرى أن الوسيلة الوحيدة لذلك تقتضي إنشاء مجمع « علمي » واحد ينتقي من الاصطلاحات التي اهتدى اليها النقلة الاختصاصيون واحداً يثبته ، ويحمله حظيرة اللغة . . ولا يكون من شأن هذا المجمع وضع اصطلاحات علمية جديدة تزيد الاضطراب والبلبلة[١١٠] .

وبعضهم يرى أن المصطلح العلمي لايوحِّدهُ مثلُ وحدة السلطة التي تشرف على وضع المصطلحات ، ومدى نفوذها في مختلف المؤسسات والأدوات ذات العلاقة بهذا الموضوع[١١١] . ويرى أن من شأن تلك السلطة الاشراف على :

١ ـ إصدار المعجم العلمي العربي الموحد الذي يعتمد على المنهجية الواضحة والمحددة بدقة في اختياره للمصطلحات[١١٢] .

٢ ـ الاكثار من عقد الندوات العلمية لتدارس أمور المصطلح ، وإقرار ما يستجد منه ، وتعميم ما يقر منه . . والتأكيد على استعماله[١١٣] .

٣ ـ قيام هيئة عليا على مستوى الوطن ذات كفاءات ممتازة ، وخبرات اختصاصية في مجال الترجمة والمصطلح بنقل الدوريات والموسوعات العلمية الشهيرة عالمياً من مختلف اللغات الى اللغة العربية[١١٤] .

ثامناً دور المعجمات :

ـ وقد صدرت العديد من المعاجم باشراف هيئات علمية عربية تعتمد منهجية واضحة وموحدة في صياغة المصطلحات العلمية (الجدول المرفق) . وكمثال على الشكل الناضج من هذه المعاجم سنتناول « المعجم الطبي الموحد » بالدراسة المفصلة .

---

(١١٠) د. جميل صليبا : تعريب الاصطلاحات العلمية ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٢٨ ، الجزء ١ ، ص ٨٨ .
(١١١) د. شوقي ضيف : توحيد المصطلح العلمي في التعريب ، وقائع مؤتمر مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، دورة ٤٦/ ١٩٨٠ .
(١١٢) د. محمد المنجي الصيادي : التعريب وتنسيقه في الوطن العربي ، الطبعة الثالثة ، معهد الانماء العربي ، ١٩٨٤ .
(١١٣) عبد العزيز بن عبد الله : اللسان العربي ، المجلد ١٢ كانون ثاني ١٩٧٥ ، ص ٥ .
(١١٤) وديع فلسطين : وسائل تنسيق حركة الترجمة ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٥٣ ، الجزء ٣ ، تموز ١٩٧٨ .

جدول معاجم المصطلحات

* القاموس الطبي فرنسي ـ عربي للدكتور محمد رشدي البقلي ـ طبع في باريس ١٨٧١ .

* القاموس الطبي انجليزي ـ عربي للدكتور ابراهيم منصور ـ طبع في مصر عام ١٨٩١ .

* القاموس الطبي العلمي : عربي ـ فرنسي من تأليف نعمة اسكندر (وهو مترجم في مجلس الصحة العمومية بالقاهرة) وقد طبع بالاسكندرية ١٨٩٣ .

* القاموس الانجليزي ـ العربي في العلوم الطبية للدكتور محمد شرف ـ طبع في القاهرة ١٩٢٧ .

* مجمع الألفاظ الزراعية . فرنسي ـ عربي للأمير مصطفى الشهابي ـ الطبعة الأولى ١٩٤٣ والطبعة الثانية ١٩٥٧ ـ القاهرة .

* لوائح المصطلحات والمعاجم المتخصصة الملحقة بكتب جامعة دمشق للأستاذ جميل الخاني في علم الطبيعة ، وللأستاذ الدكتور حسني سبح في الأمراض الداخلية (سبعة أجزاء) .

* معجم كليرفيل الطبي كثير اللغات ، ترجمه الى العربية أساتذة جامعة دمشق الدكتور مرشد خاطر والدكتور أحمد حمدي الخياط والدكتور محمد صلاح الدين الكواكبي . صدر في دمشق عام ١٩٥٦ .

* معجم العلوم الطبية انكيزي ـ عربي ـ فرنسي لأساتذة جامعة دمشق : الدكتور مرشد خاطر ، الدكتور أحمد حمدي الخياط والدكتور محمد هيثم الخياط . صدر في دمشق عام ١٩٧٤ الجزء الأول منه .

* موسوعة العلوم الطبية : طبقت في دمشق باشراف وزارة التعليم العالي ، صدر العدد الأول بمناسبة العيد الذهبي لجامعة دمشق ثم توقفت عن الصدور .

ومن المعاجم المتخصصة التي وضعها بعض النابهين في فروع علمية متخصصة كي تعين على التعريب والترجمة والتأليف أو وضعتها المجامع والهيئات المهتمة بالتعريب :

المعجم الوسيط ـ مجمع القاهرة

معجم كاز مرسكي ـ بالفرنسية والعربية

معجم لين (مد القاموس) ـ بالانجليزية والعربية

معجم بادجر ـ بالانجليزية والعربية

معجم بيلو ـ بالانجليزية والعربية

معجم المنهل ـ بالفرنسية والعربية

معجم المورد ـ بالانجليزية والعربية

المعجم الطبي الصيدلي الحديث ـ د. علي محمود عويضة ١٩٧٠

المعجم الفلكي ـ أمين المعلوف ١٩٣٥

معجم أسماء النبات ـ د. أحمد عيسى ١٩٤٩

معجم المصطلحات الجراحية ـ د. أحمد عيسى ١٩٦٢

المعجم الكهربائي الالكتروني ـ وزارة الدفاع ـ دمشق ١٩٧٨

معجم المصطلحات البترولية الصناعية والنفطية ـ أحمد شفيق الخطيب

معجم القانون ـ حارث سليمان الفاروقي ـ ١٩٦٢

المعجم العلمي للمصطلحات القانونية والتجارية والمالية ـ يوسف شلاش وفريد فهمي

المعجم الفلسفي ـ يوسف كرم

معجم المصطلحات الديبلوماسية ـ د. مأمون الحموي ـ ١٩٤٩

معجم المصطلحات الجغرافية ـ القاهرة ١٩٦٥

معجم المصطلحات الأثرية ـ يحيى الشهابي ١٩٦٧

معجم مصطلحات الفنون ـ د. عفيف بهنسي ١٩٧١

معجم مصطلحات الحديث ـ د. نور الدين العتر ١٩٧٧.

معجم قاموس علم النفس ـ د. فاخر عاقل ١٩٧١

المعجم العسكري الموحد ١٩٦٨

الصحاح في اللغة والعلوم ـ نديم مرعشلي، أسامة مرعشلي تقديم الشيخ عبدالله العلايلي ١٩٧٤

معجم مصطلحات العلم والتكنلوجيا ـ معهد الانماء العربي ١٩٨٢

الموسوعة الفلسفية العربية ـ معهد الانماء العربي ١٩٨٦.

معجم مصطلحات تعويض الأسنان ـ انكليزي ـ عربي ـ فرنسي الدكتور ميشيل خوري الأستاذ في كلية طب الأسنان ـ دمشق، نقابة أطباء الأسنان ١٩٧٠

معجم المصطلحات الطبية : نشر عام ١٩٨٤ بالقاهرة بمناسبة احتفال مجمع القاهرة بالعيد الخمسيني لتأسيسه . من وضع لجنة المصطلحات فيه وباشراف مقررها الدكتور حسن علي ابراهيم

قاموس حتّي الطبي : انكيزي ـ عربي نشر عام ١٩٦٦ في بيروت بمناسبة العيد المئوي لتأسيس الجامعة الأميركية في بيروت لمؤلفه الدكتور يوسف حتّي أستاذ الأمراض الباطنية وعلم التشريح .

المعجم الفلسفي : للدكتور جميل صليبا الذي طبع عام ١٩٧١ في جزئين .

* المعجم الطبي الموحد *

إزاء التعدد في المصادر والجهات التي عنيت بمصطلحات الطب العربي وما بدا في وضعها وصياغتها من مفارقات ليست بالقليلة ، وما حدث في شأنها من بلبلة واضطراب ، إزاء هذا كله ، كان لا بدَّ من التفكير والسعي وراء توحيد ما اختلف فيه ، وما أكثره . ومن أحق من الأطباء بأن يضطلع بهذا الأمر الخطير؟ فلا عجب أن ينهض اتحاد الأطباء ، وأن يعد لهذا الأمر عدته باتخاذه قرارا سنة ١٩٦٦ بتوحيد مصطلحات الطب العربية وأن يسند تحقيق هذه الأمنية الى صفوة مختارة ـ كما جاء في القرار ـ من أساتيذ وأطباء راسخين في علمهم ومتمكنين من لغتهم الضادية ، جاعلاً منهم لجنة ، لم تلبث أن والت اجتماعاتها طوال عدة سنوات متنقلة بين العواصم العربية المختلفة .

تولى الأستاذ محمود الجليلي ـ نائب رئيس المجمع العلمي العراقي مقرِّر اللجنة ، رئاسة تحرير هذا المعجم ، وقام المجمع العلمي العراقي في مطبعته بطباعة بعض التجارب من المصطلحات المقررة ، عُرِضَت أوراقُها على عددٍ ممن يعنيهم أمرها لاستطلاع الرأي فيها ، وكان عدد من استجاب لهذه الرغبة قلّة قليلة وتمَّ طبع الطبعة الأولى من المعجم ـ المعجم الطبي الموحد ـ انكليزي عربي سنة ١٩٧٣ في بغداد ، أُثْبتَ على غلافه « طبعة خاصة » ، وجاء في آخر صفحاته وعددها ٣٨٥ ما يلي : استدراك وتصويب : بعد انجاز طبع هذا المعجم ، أعيد النظر فيه مرة أخرى وأجريت التعديلات والاستدراكات الآتية : ويبلغ عددها ٣٧٦ في أربع عشرة صفحة ، ومع هذا أعيد طبع هذا المعجم بالأوفست في القاهرة سنة ١٩٧٧ بصورته السالفة بلا تغيير ، وبعد سنة أخرى (١٩٧٨) طبع في مطبعة جامعة الموصل طبعة ثانية مصححة . وكان من مقررات مجلس وزراء الصحة العرب سنة ١٩٧٩ السعي الى إيجاد معجمين طبيين أحدهما انكليزي ـ عربي والثاني فرنسي ـ عربي يعتمد عليهما المكتب الاقليمي لمنظمة الصحة العالمية بشرق الأبيض المتوسط ، حسماً للخلاف الكثير البادي في المصطلحات الطبية والصحية في التقارير وفي ترجمة المنشورات في مختلف أقطار الوطن العربي ، بعد أن أخذ كل واحد يعمل على هواه . وأوكل أمر تحقيق هذه الأمنية الى المكتب الاقليمي المذكور وسرعان ما دعا مدير المقر في الاسكندرية أعضاء لجنة المعجم الطبي الموحد لاستطلاع الرأي فيما هو عاقد العزم عليه ، وبعد المذاكرة ، رأى المجتمعون أن تكلّف لجنة جديدة تضم بين أعضائها معظم أعضاء اللجنة السابقة لاتحاد الأطباء العرب ، مع زملاء جدد من ذوي الثقافة الفرنسية مهمتها اعادة النظر في المعجم

السابق ، واضافة ما ينبغي أن يضاف الى المعجم ما فات اثباته فيه من المصطلحات . . وبعد عقد عشر لقاءات في بلدان شرقي الوطن العربي وغربه على مدى أربع سنوات أنهت اللجنة عملها ووكلت الاشراف عليه الى مقرر اللجنة الدكتور محمد هيثم الخياط عضو مجمع اللغة العربية بدمشق ومن أساتيذ كلية الطب فيها ، فبذل ـ الجهد المشكور ـ ومضى في التحرير والاشراف على الطباعة ، وقد تمت في سويسرا بعد أن أضاف اليه مسردا عربيا ـ إنكليزياً ، ليعين به الباحث العربي في إيجاد ما يقابل الكلمة العربية من لفظ انكليزي ، فضلا عن مئات الصور الايضاحية في آخر الكتاب ، فجاء هذا المعجم الثلاثي اللغات : انكليزي ـ عربي ـ فرنسي أفضل من سابقه ، ومما صدر من هذا النوع من معجمات طبية شاملة . . وأُخرج المعجم بحلة قشيبة تسر الناظرين ، واشتمل على ٢٣٫٠٠٠ مادة في ٧٦٠ صفحة وعلى ١٥٫٠٠٠ كلمة في المسرد العربي المرتب على الحروف الهجائية .

وهكذا تم انجاز المعجم بشكله الحالي على نفقة منظمة الصحة العالمية ، واسهامٍ مادي من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التابعة لجامعة الدول العربية ويؤمَّل أن يصدر قريباً نسخة منه بترتيب فرنسي ـ عربي ـ انكليزي تلبية لحاجة الأقطار العربية التي درس أطباؤها ومثقفوها اللغة الفرنسية .

الأسس التي جرى عليها العمل في اختيار المصطلحات في المعجم الطبي الموحد

١ ـ استُعْمِلتْ كلمةٌ عربيةٌ واحدةٌ مقابل التعبير الأجنبي ، ولم تُسْتَعْمَل المترادفات إلّا في ماندر ، وبذلك يتحقق توحيد المصطلحات ، وهذه أهم ميزة للمعجم وهي التي جعلت اعداده يستغرق وقتا طويلا .

٢ ـ استعملت الكلمات العربية المتداولة التي سبق أن استعملها الأطباء العرب الأقدمون اذا كانت تفي بالغرض العلمي . . ولكن تُرِكَتْ الكلمات الدخيلة التي وجد ما يقابلها في العربية وأخذت اللجنة بنظر الاعتبار المصطلحات التي وضعتها المجامع أو اللجان أو العلماء .

٣ ـ واذا كان كثير من المصطلحات العلمية متعدِّد الأصول فقد كان لزاماً أن تلجأ اللجنة الى اختيار معنى واحد من المعاني العديدة التي وضعتها معاجم اللغة للفظ العربي الواحد وأن تلجأ الى المجاز في استعمال الألفاظ بتخصيص معناها العام أو تعميم معنى مجاور لمعناها اللغوي ، أو نقلها الى مدلول آخر أدق ، فصار لما يظنه البعض ألفاظا مترادفة مدلولات معينة مختلفة .

٤ ـ استُبْعِدَت الكلماتُ الدخيلة « الأجنبية المعرَّبة » إلا اذا كان اسم شخص أو مشتقة من اسمه ، أو كانت مستعملة في لغات متعددة ، ولم يمكن الوصول الى مقابل لها . . فبقيت لتبدَّل فيما بعد .

٥ ـ ثُبّتت سوابق ولواحق تمَّ الالتزام بها ، وذُكِرَتْ في أول المعجم ، مع تفضيل الصيغ الثلاثية المختصرة ، واستُعْمِلتْ صيغٌ عربية سبق استعمالها في الطب ، والقياس على ذلك ، مثل صِيَغِ فُعَال وفعل وفعول .

٦ ـ فُضِّل الاطِّراد والانسجام في استعمال الكلمات والصيغ على استعمال ألفاظ مُعجمية خارجة عن الانسجام لا يسهل حفظها وتداولها ، وابتعدت اللجنة عن الألفاظ الوعرة ما أمكن .

٧ ـ جرى التصرف في صيغ النسبة للتمييز أو منع اللبس ، فقيل بيضي وبيضوي وبيضاوي أو بيضائي ، كما نسب للمفرد وللجمع فقيل جرثومي وجراثيمي . .

٨ ـ لم تلجأ اللجنة الى النحت أو التركيب الا في ما ندر ، كأن تكون الكلمة قد شاع استعمالها أو تكون اللفظة مقبولة مفهومة أو في النسبة ، مع اتباع القواعد والضوابط المقررة .

٩ ـ كثيرا ما يعبر عن المفهوم الواحد في اللغات الأجنبية بمصطلحات متعددة مترادفة . . ومردُّ ذلك في الغالب الى أسبابٍ تاريخيةٍ ، ولمَّا كان وضع المصطلحات العربية الآن قد تجاوز هذه المراحل التاريخية ، فقد اقتصرت اللجنة على ترجمة واحد من هذه المترادفات لا غير (هو آصلها لتأدية المعنى) بمصطلح عربي واحد ، يوضع في مقابلها جميعا مع الاشارة بجانب المترادفات الأخرى الى التعبير الذي اتفق على ترجمته بوضعه بعد علامة المساواة (=) بين قوسين .

١٠ ـ ضُبِطَتْ الكلمات العربية بالشكل ضبطاً كاملاً ، ووُضِع جمع الكلمة بين زافرتين مسبوقا بحرف (ج :) كما وضع المفرد أو المثنى أو المؤنث أحيانا بين الزافرتين مسبوقا بحرف (ف :) أو (ث :) أو (م :) على التوالي .

١١ ـ أضيف الى المعجم العديد من الصور التوضيحية ، زيادة في الايضاح ، وتثبيتا للمصطلحات وتعميما للفائدة من العجم .

١٢ ـ استعملت طريقة الاملاء للكلمات الأجنبية المستعملة في قاموس Dorland's Illustrated Medical Dictionary الطبعة السادسة والعشرون سنة ١٩٨١ .

تقويم دور المعاجم :

تناول الأدباء العرب في القرن الماضي قصور المعجمات القديمة عن الاحاطة بمستجدات الفكر الحديث ، وما نتج من تفتح حضاري ، تمثل في ظهور المئات بل الآلاف من الألفاظ المستحدثة ، المندرجة تحت عنوان « المصطلحات » وقد حدا ذلك ببعضهم الى تأليف معاجم جديدة تساير تطلعات العصر وعلومه وفنونه . . وقد ظهر معجمان كبيران هما « محيط المحيط » لبطرس البستاني ، « وأقرب الموارد الى فصح العربية والشوارد » لسعيد

الشرتوني . . وقد ضمّ هذان المعجمان عددا كبيرا من المصطلحات العلمية والفنية مع ذكر المعرّب والدخيل وما تسرَّب الى المادة اللغوية من لفظ عامي[١١٥] . ونحن نسير اليوم على ضوء منهجيةٍ واضحة ، نأمل أن تسمح لنا بصياغة مصطلح علميٍ مناسب ، قابلٍ للذيوع والانتشار بسهولة ويسر ، وبشكلٍ موحَّدٍ على نطاق كافة العاملين في الوطن العربي . . ونترقب أن يصدر القرار بالالزام باستعمال هذه المصطلحات الموحدة من السلطات التنفيذية المعنية في مختلف البلاد العربية[١١٦] .

نتائج وحلــول :

١ ـ ان السمة المشتركة بين نقلة العلوم إلى العربية منذ القرن الثاني للهجرة وإلى اليوم هو الاتفاق على منهجية واضحة في اختيار وفي صياغة المصطلحات العلمية الجديدة وتتمثل هذه المنهجية باختيار كلمات عربية صحيحة أولاً ثم الانتقال الى التعريب ثانياً . . . فلم يكن النقلة يعمدون دائماً الى استعارة الأسماء الأجنبية لمدلولاتها التي لم يكونوا يعرفونها بل كانوا يحاولون أن يضعوا لتلك المدلولات أسماء عربية خالصة إما عن طريق الاشتقاق وإما عن طريق التوسع في مدلولاتها ومعانيها القديمة . . . الا أنه لم يكن بالامكان تفادي دخول ألفاظ أعجمية الى العربية . . . وبعض هذه الألفاظ أخذ يشيع على ألسنة الكثيرين في الحياة اليومية ، ولا سيما أسماء النباتات والحيوانات والمقاييس والموازين والأمراض والأدوية[١١٧] ، واستمرت هذه « المنهجية » سائدة على مر العصور ، مع بعض التغيير الذي تفرضه شخصية الناقل ومصادر ثقافته ، والتيارات السائدة في عصره ، والهدف من النقل أو التـأليف ، إذا كان للبحث العلمي أو للتـدريس والتعليم .

٢ ـ إن الكتابة للطلاب وللمبتدئين تقتضي التيسير والتبسيط ومسايرة تطور العلوم ، والالتزام بالعربية لغة علم وتدريس في وقت واحد . . . وهذا ما يؤدي الى التخلي جزئياً عن الوفاء المطلق للمنهجية التي أراد أن يتبعها المؤلف منذ بدء عمله في النقل أو التأليف . ويبدو ذلك الأمر جلياً في تجربة أستاذنا الدكتور حسني سبح رحمه الله والذي قدر له أن يشهد مولد حركة التعريب في بلاد الشام ويعاين تطورها ، ويساهم في إغنائها أستاذاً في كلية الطب جامعة دمشق وعضواً عاملاً ثم رئيساً لمجمع اللغة العربية بدمشق[١١٨] . . . فإننا نجده من خلال أعماله يسير على أسس تساير التطور وتماشي علوم العصر[١١٩] .

---

(١١٥) د. رياض زكي قاسم : قراءة أولى لأعمال نقدية في القرن التاسع عشر ـ مجلة الفكر العربي ، العددان ٣٩ / ٤٠ ، ١٩٨٥ ، ص ٢٤٤ .
(١١٦) د. قاسم سارة : منهجيات صياغة المصطلح العلمي ، مجلة الفيصل ، العدد ١٢٤ ، ص ٢٠ وما بعدها .
(١١٧) د. شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي (٣) العصر العباسي الأول ـ دار المعارف بمصر ، ص ٩٢ .
(١١٨) د. قاسم سارة : الأستاذ الدكتور حسني سبح ـ مجلة الفيصل العدد ١٣٩ ، ص ٩٥ وما بعدها .
(١١٩) د. عدنان تكريتي : الأستاذ الدكتور حسني سبح ، المجلة الطبية العربية ، العدد ٩٣ (كانون أول ١٩٨٦) ، ص ٧ .

لقد ذكر الأستاذ حسني سبح شيئاً عن المنهجية التي كان يتبعها في وضعه للمصطلح الطبي وذلك في مقالات متفرقة ومناسبات مبعثرة ، ولعل أكثرها وضوحاً هي القواعد التي أوردها في تصدير أجزاء موسوعته الضخمة التي سمّاها « علم الأمراض الباطنة » والتي أصدرها في سبعة أجزاء ضخمة يختص كل جزء منها بشعبة من شعب الطب الباطني ، واستغرق إعداد الطبعة الاولى اثنين وعشرين عاماً (١٩٣٥ ـ ١٩٦٥)[١٢٠] ومن تلك القواعد كانت القاعدة الذهبية التالية « توخي الألفاظ الدارجة الصحيحة في الدرجة الأولى ، ثم تعريب الكلمات الأجنبية إن لم يجد ما يوفي بالمراد بها من الكلمات العربية تمام الايفاء »[١٢١] إلا أن الأستاذ ـ رحمه الله ـ لم يتقيد تماماً بهذه القاعدة بل آثر أن يخالفها بعض الأحيان[١٢٢] عن دراية وعلم . ويعلل مخالفته لذلك بأن غايته تسهيل فهم الأبحاث لا المباراة بغريب الألفاظ[١٢٣] « وأنه يعمل على تيسير العلم وتبسيط اللغة ، واختيار ما يسهل فهمه وهضمه من المصطلحات[١٢٤] . .

وقد هوَّن عليه الاستمرار في المخالفة اعتقاده أنَّ الخطأ المشهور خيرٌ من الصواب المهجور ، و (نحن) ما نزال في غمرة السعي الى اجتماع الكلمة على توحيد المصطلحات العلمية المستجدة »[١٢٥] وهكذا بقي الأستاذ على منهجه هذا يراعي القاعدة التي ذكرها في كتاباته في غالب عمله ، ويخالفها أحياناً حينها « يرى » للمخالفة ما يبررها .

٣ ـ يبدو من استعراض كتب النقلة الأوائل وأعمال الأعلام العزب من مؤلفين في العلوم البحتة والتطبيقية وفي علوم اللغة . . . أن المصادر التي اعتمدوا عليها في كتبهم ذات « شخصية متميزة » ، فكل ناقل أو مؤلف يعتمد ما كتبه واعتمده سلفه واذا رأى إضافة شيء جديد لم يمنعه ذلك من ذكر أقوال من سبقه قبل إبداء رأيه والاحتجاج لقوله . . . وهذا ما يعطي للدارس المتأمل انطباعاً عن مدى قدرة النقلة والمؤلفين العرب على التكيف والتعامل مع لغات العالم جميعها ، والوصول الى مصطلحات علمية حازت القبول على مدى العصور التالية ، وبقي الكثير منها قيد الاستعمال حتى اليوم .

٤ ـ يبدو أن كل المحاولات الفردية أو الشخصية مهما كانت جادَّة ومهما اتصف واضعوها بالشمولية العلمية ، والاطِّلاع الواسع والدقيق على مفردات اختصاصهم العلمي ومهما كانت لهم خبرات طويلة في تحقيق التراث العلمي أو اللغوي . . . فانها ستبقى جهوداً قاصرة عن الوصول الى المصطلح العلمي الصحيح والملائم للذيوع والانتشار . . .

٥ ـ ولكن هذه الجهود والمحاولات الفردية تبقى ذات قيمة كبيرة . . . اذ تشكّل مصدراً لا يستغنى عنه من قبل المؤسسات والمجامع لدراسة المصطلحات العلمية ، وتطورها ، واختيار الأفضل منها . . .

---

(١٢٠) د. قاسم سارة : الأستاذ الدكتور حسني سبح ، مجلة الفيصل ، العدد ١٣٩ ، ص ٩٥ وما بعدها .

(١٢١) د. حسني سبح : مقدمة الجزء الثاني من علم الأمراض الباطنة (الأمراض الانتانية والطفيلية) .

(١٢٢) د. حسني سبح : مقدمة الجزء السابع من علم الأمراض الباطنة (أمراض الغدد الصم والتغذية والتسممات) .

(١٢٣) د. حسني سبح : علم الأمراض الباطنة ، مقدمة الجزء الثاني (الأمراض الانتانية والطفيلية) .

(١٢٤) د. حسني سبح : علم الأمراض الباطنية ، مقدمة الجزء الثالث (أمراض التنفس) .

(١٢٥) د. حسني سبح : علم الأمراض الباطنة ، مقدمة الجزء السابع (أمراض الغدد الصم والتغذية والتسممات) .

٦ ـ أما عن الجهة التي يمكن لها أن تضع المصطلحات أو تختار من المسارد الموضوعة سابقاً ما تراه ملائماً . . . فلا بد أن تكون مؤسسة ذات صفة « قومية » ، تتمثل في أفرادها خبرات كل الأقطار العربية في مجال المصطلح العلمي وكل اللهجات المحلية السائدة في الوطن العربي ، وتستفيد عبر خبرائها المختصين علمياً ولغوياً من الخبرات والتجارب القديمة والحديثة في ميدان تعريب العلوم . . .

٧ ـ وفي الوقت الحاضر نجد تسميات مختلفة ، وهيئات عديدة ، قد يتحقق فيها هذه الشروط ، مثل اتحاد المجامع اللغوية العربية ، والاتحادات المهنية العربية (اتحاد الأطباء العرب ، اتحاد المهندسين العرب . . . إلخ) ومكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . . . ولا بد من تنسيق الجهود عبر لجان تحوي ممثلين وخبراء يقربون من وجهات النظر بين هذه المنظمات والمؤسسات ولا بد من التواصل الدائم ، والحوار الذي لا ينقطع بين هذه المنظمات قبل إقرار أي مصطلح علمي . ولنا في تجربتي العسكري الموحد والمعجم الطبي الموحد مثالان على ذلك .

٨ ـ وقبل ذلك كله وبعد ذلك كله ، لا بد من قرار سياسي أو سلطوي للالزام باستخدام ما يتم اقراره من المصطلحات . . . وفي كل المؤسسات العربية التعليمية والانتاجية العربية على امتداد الوطن العربي الكبير ، إذْ لا حياة للمصطلح العلمي العربي الا باستخدامه اليومي . . .

❊ ❊ ❊

مصادر المصطلح العربي العلمي

أعمال النقلة الأوائل - التراث العلمي العالمي من اللغات القديمة الفارسية - الهندسية - اليونانية .

أعمال الأعلام العرب من مؤلفين ولغويين .

أعمال المترجمين والمصححين والمحررين في مصر ١٨٢٧ - ١٨٨٢ - مؤلفات علمية فرنسية - .

أعمال أساتذة الجامعة الأميركية في بيروت ١٨٦٧ - ١٨٨٣ - مؤلفات علمية انجليزية - .

أعمال أساتذة جامعة دمشق ١٩١٩ - ١٩٤٥ - مؤلفات علمية فرنسية وتركية - .

أعمال مجمع دمشق - ١٩١٩ - ١٩٨٨ .

أعمال مجمع القاهرة - ١٩٣٤ - ١٩٨٨ .

أعمال المجامع الأخرى - بغداد - عمان - مؤلفات علمية غربية (فرنسية - انجليزية - ألمانية . . .) - وشرقية - روسية . . .

منظمات أخرى .

مكتب تنسيق التعريب - ١٩٧٠ - ١٩٨٨ .

معجمات وجهود فردية - جامعة دمشق - خبرات علمية وعملية - ١٩١٩ - ١٩٨٨ .

كل مؤلف يستفيد من جميع الأعمال التي سبقته .

❊ ❊ ❊

الرواية الألمانية الحديثة
على ضوء تلقيها في العالم العربي

عبده عبود
جامعة البعث ـ حمص ـ سوريا

لن يصاب في ألمانيا أحد بالدهشة اذا قرأ ، أو تناهى الى سمعه ، أن الأدب الألماني يُستقبل في فرنسا ، أو بريطانيا ، أو في أيّ جزء من أجزاء العالم الخارجي ، الأوروبي ـ الأمريكي . فالمكتبة الألمانية أصبحت تحوي الآن عدداً لا بأس به من الدراسات حول هذا الموضوع[١] . أما أنْ يستقبل الأدب الألماني في مجتمع ذي حضارة يعتبرها الألمان غريبة ونائية ، كالحضارة العربية ، فهذه مسألة مازالت تبعث على الدهشة والاستغراب ، حتى في أوساط المختصّين في الأدب الألماني . فكثير من الألمان مازالوا حتى اليوم غير قادرين على أنْ يتصوروا أنّ بوسع القارىء العربي أن يستمتع بمطالعة رواية لغوته ، أو توماس مان ، أو حتى فرانز كافكا . أما الأسباب التي دعت الى استبعاد قضايا استقبال الأدب الألماني في العالم العربي من بحوث علم الأدب الألماني ، فمن غير الصعب تبيّنها . ففي طليعتها تأتي الحواجز اللغوية والحضارية الشاهقة ، التي تباعد بين ألمانيا والعالم العربي ، وتجعل منهما ، في نظر الألمان على الأقل ، منطقتين نائيتين عن بعضهما ، لا جغرافياً فحسب ، بل حضارياً كذلك . لذا يندر أن يقوم أحد من دارسي الأدب الألماني من بين الألمان باختيار اللغة العربية وآدابها (الاستعراب) كفرع دراسي جانبي[٢] . وبعبارة أوضح ، فإنّ علم الأدب الألماني ، بما في ذلك علم الأدب المقارن ، الذي يُمارس ضمنه ، غير بريء إطلاقاً من نزعة « المركزية الأوروبية » ، التي كثُر انتقادها في الأعوام الأخيرة[٣] . فعندما ينظر هذا

(١) راجع : M.Durzak (1971) يعالج المؤلف في الجزء الأخير من كتابه هذا استقبال الأدب الألماني المعاصر في البلدان الأجنبية ، ولكن من الملاحظ أنه قد استبعد من بحثه أقطار العالم الثالث بصورة كاملة ، مما يدل على وجود نزعة الى « المركزية الأوروبية » .

(٢) على من يدرس الأدب الألماني كفرع رئيسي في جامعات ألمانيا الغربية أن يدرس إضافة إليه فرعين جانبين (في حالة الماجستير) ، كالفلسفة وعلم النفس على سبيل المثال . وضمن هذا الاطار يستطيع طلاب الأدب الألماني أن يدرسوا الأدب العربي ، إن شاؤ وا ، ولكن يندر أن يفعلوا ذلك .

(٣) لعلماء الأدب المقارن في ألمانيا الغربية مجلة اختصاصية فصلية اسمها arcadia Zeitschrift fuer vergleichende Literaturwissenschaft كان برأس تحريرها الأستاذ هورست روديغر ، المعروف بدفاعه العلني عن « المركزية الأوروبية » في الدراسات المقارنة . فقد كان هذا الرجل يضع علامة مساواة بين الأدب الأوروبي والأدب العالمي . راجع بهذا الشأن (1981) H. Ruediger

العلم الى خارج حدوده اللغوية ، فإنه ينظر الى جيرانه الأوروبيين ، وقلّ أن يتعدى ذلك الى جيرانه الآسيويين ، أو « الشرقيين » ، حتى أولئك الذين يقطنون منطقة تطلق عليها تسمية « الشرق الأدنى » .

على أية حال أدّى هذا الوضع الى جعل دراسة استقبال الأدب الألماني في العالم العربي وقفاً على دارسي الأدب الألماني من العرب ، الذين ازداد عددهم بشكل ملحوظ منذ مطلع الستينات . فغالبية الأبحاث التي أجريت حتى الآن في هذا الميدان ترجع الى باحثين عرب ، وهي أبحاث سرعان ما يفرغ المرء من تعدادها ، فإضافة الى عدد قليل من المقالات التي تعالج استقبال غوته وهيسه ، هناك أربع أطروحات دكتوراه ، حول استقبال بريخت ، وأطروحة خامسة حول استقبال غوته[٤] . ولئن عبّر هذا الوضع عن المستوى المتطور ، الذي بلغه استقبال بريخت وغوته عربياً ، فقد ولّد من جانب آخر انطباعاً بأنّ العرب لا يستقبلون من الأدب الألماني سوى أعمال هذين الأديبين ، وهذا انطباع خاطىء بلا ريب . ولكن بغض النظر عن هذه المسألة ، فإنّ المقالات والأبحاث والأطروحات الآنفة الذكر ، تقدّم للقارىء ـ إضافة الى ما تقدّمه بخصوص مواضيعها المحددة ـ معلومات وافرة عن مجمل الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية ، التي تمّ ويتم في ظلها استقبال الأدب الألماني ، بحيث يمكن القول إن أهميتها وقيمتها تتجاوزان مسائل استقبال بريخت وغوته في المنطقة العربية .

لمحة تاريخية

لم يقم أحد قبل الآن بوضع عرض تاريخي وافٍ لاستقبال الأدب الألماني في العالم العربي . صحيح أنّ بعض مقالات الدكتور مصطفى ماهر تحفل بإحالات وإشارات يمكن أن يستفيد منها الباحث الذي يودّ كتابة عرض كهذا ، ولكن موضوع تلك المقالات هو حركة الترجمة من الألمانية الى العربية بوجه عام ، لا الترجمة الأدبية على وجه الخصوص[٥] . إلا أن الأهم من تلك المقالات هي البيبليوغرافيا التي وضعها الأستاذ ماهر وزميله فولفغانغ أوله ، وتمكنا فيها من حصر القسم الأعظم من الأعمال الأدبية الألمانية التي تُرجمت الى العربية ، وقسم لا يستهان به من المادة النقدية المتوفرة باللغة العربية حول الأدب الألماني[٦] .

---

(٤) راجع مقالات مصطفى ماهر (١٩٨٣/ أ) وكمال رضوان (١٩٨٣) وناجي نجيب (١٩٨٢) ، وقد نشرت بمناسبة الذكرى المئة والخمسين لوفاة غوته . راجع أيضا :
A. G. Mikkawi (1976) ; K. Radwan (1979)

كما نحيل القارىء الى المحاضرات التي تقدم بها عبد الغفار مكاوي و فؤاد رفقة ومصطفى ماهر وعبده عبود الى ندوة برلين للترجمة الأدبية (شباط ١٩٨٥) ، تلك المحاضرات التي صدرت بشكل مختصر في العدد الخاص من مجلة :
(Sprache im Technischen Zeitalter, 96/ 1985, S. 287—299)

أما أطروحات الدكتوراه التي عنيناها فهي : A.Karasholi (1970) ; M.Youssef (1976)
N. el—Dib (1979) ; A. Hilmi (1985) ; N. Haffar (1988)

والجدير بالذكر أن هذه الأطروحات قد وُضعت بالألمانية ، ولم يُعرب شيء منها حتى الآن ، يحرم القارىء العربي من الاستفادة منها . ومن المستشرقين الألمان القلائل الذين تصدوا لمواضيع ترجمة أعمال من الأدب الألماني الى العربية الأستاذ بيتر بخمان ، الذي تقدم حتى الآن بعدة أبحاث ، عالج فيها تجربتي الأستاذين عبد الغفار مكاوي و فؤاد رفقة على صعيد ترجمة الشعر الألماني ، وقصائد هولدرلين بشكل خاص ، الى العربية . راجع بهذا الخصوص : P. Bachmann (1985)

(٥) راجع : مصطفى ماهر (١٩٧٤) و (١٩٨٣/ ب) .

(٦) راجع : مصطفى ماهر وفولفغانغ أوله (١٩٧٩) . لقد انقضى ما يزيد على عقد من الزمن على صدور هذا المؤلف البيبليوغرافي القيم ، وبات من الضروري أن تصدر في طبعة جديدة ، تعكس الوضع الراهن لحركة الترجمة والتوسيط النقدي بين الأدبين العربي والألماني .

ترجع بدايات استقبال الأدب الألماني في العالم العربي الى مطلع القرن العشرين . فقد صدرت في عام ١٩٠٠ ترجمة عربية لمسرحية الأديب الكلاسيكي الألماني فريدريش شيللر (Friedrich Schiller) « الحب والدسيسة » ، التي يمكن اعتبارها أوّل بداية موثّقة لذلك الاستقبال[٧] . أما المحطة الهامة الثانية فترجع الى عام ١٩١١ ، عندما قامت الأديبة العربية المعروفة مي زيادة بترجمة قصة « الحب الألماني » لفريدريش ماكس موللر (Friedrich M.Mueller) وهو كاتب ألماني ضعف تأثيره الأدبي في هذه الأثناء ، ولم يعد معروفاً إلا كعالم أديان وباحث في الشؤ ون الهندية[٨] . ورغم أنّ تلك القصة تعتبر في إطار الأدب الألماني المرسِل عملاً غير هامّ ، فقد تحولت في إطار الأدب العربي المستقبِل الذي هاجرت إليه بواسطة الترجمة ، الى عمل أدبي هامّ ذي عنوان جديد هو : « ابتسامات ودموع » . وترجع هذه الهجرة الناجحة الى سببين رئيسيين ، يتمثّل أولهما في الموهبة الأسلوبية الفذّة ، التي كانت المترجمة تتمتع بها . أما السبب الثاني فهو كون « الحب الألماني » قصة رومانسية متأخرة ، تماشت مع التيار الرومانسي ، الذي كان منتشراً في الأدب العربي ، وكانت مي زيادة نفسها أحد أعلامه البارزين[٩] .

كانت المحطة الهامة التالية في استقبال الأدب الألماني عربياً هي ترجمة رواية الأديب الكلاسيكي الشهير يوهان فولفغانغ غوته (Johann W. Goethe) ، « آلام فرتر » ، تلك الرواية التي شهدت منذ ١٩١٩ حتى اليوم ، ترجمات عديدة عن لغات وسيطة بالدرجة الأولى ، وقد كان أبرزها تلك الترجمة التي قام بها الكاتب العربي أحمد حسن الزيات عن الفرنسية ، ووضع عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين مقدمة لها[١٠] . تدين تلك الترجمة بنجاحها الكبير الى القدرات الأسلوبية التي كان المترجم يتمتع بها ، والتي مكنته من الجمع بين طرفي تلك المعادلة الصعبة التي تحكم الترجمة الأدبية ، ألا وهُما : « الأمانة » لمعاني النص الأصلي وقيمه الأسلوبية والجمالية من جهة ، ومراعاة المقتضيات والتقاليد الأسلوبية للغة الهدف وأدبها من جهة أخرى[١١] . علّق الزيات وطه حسين آمالاً كبيرة على التأثير الذي يمكن أن تمارسه الترجمة العربية لرواية « آلام فرتر » ، وذلك ليس على الصعيد الجمالي فحسب ، بل على الصعيدين الاجتماعي والثقافي أيضاً . وقد عبّر طه حسين في « مقدمته » ، والمترجم في « إهدائه » ، عن ذلك بصراحة ووضوح . فقد كان طه حسين ينسب الى الترجمة دوراً كبيراً في تجاوز حالة الركود التي كانت تعاني منها الثقافة العربية في عصره ، فوضع الترجمة بذلك في خدمة الثقافة المتلقية[١٢] . وقد اعتبر المقدِّم اختيار أحمد حسن الزيات رواية « آلام فرتر » للترجمة اختياراً صائباً ، لأن هذه الرواية « تمثل حياة الآداب الأوروبية في عصر هو أشدّ العصور شبهاً بهذا العصر الذي نسلكه » ، أي « عصر

---

(٧) راجع : لطيف زيتونة (١٩٨٨ ، ص ٢٩) . تُرجمت مسرحية شيللر « Kabale und liebe » عن الفرنسية بعنوان « الخداع والحب » ، ومُثلت في القنصلية الروسية ببيروت ، وقد أنجز الترجمة نقولا فياض ونجيب طراد .

(٨) راجع : مي زيادة (١٩٨٠) . الترجمة الأمينة لعنوان هذه القصة هي : « الحب الألماني - من أوراق غريب » . راجع : (1873) F. M. Mueller
والجدير بالذكر فيما يتعلق بمولر ان أبحاثه في ميدان الأساطير قد لاقت اهتماماً ملحوظاً لدى جيل رواد النهضة الأدبية الحديثة في العالم العربي .

(٩) راجع بهذا الخصوص : (J. A. Haywood (1971, S. 167 ff u. 185 ff

(١٠) راجع جيته (١٩٨٠) .

(١١) فيما يتعلق بطريقة أحمد حسن الزيات وآرائه في الترجمة راجع : محمد عبد الغني حسن (١٩٦٦ ، ص ١٥ - ٢٢) .

(١٢) يمكن للترجمة أن تكون شكلاً من أشكال التغلغل الثقافي الأجنبي ، وأن تكرس التبعية الثقافية ، إن هي لم تسترشد بالحاجات الثقافية والاجتماعية للمجتمع المتلقي . بهذا الخصوص راجع بحثنا (١٩٨٦ / أ) ، وكذلك بحث : B. Tibi (1981)

الانتقال من طور الى طور »، على حدّ تعبيره . وعلى هذا الشكل جعل عميد الأدب العربي نجاح استقبال العمل الأدبي الأجنبي رهناً بتوفر شرط اجتماعي ـ ثقافي ، هو وجود تشابه بين المرحلة التي يمر بها المجتمع المرسل ، وتلك التي يجتازها المجتمع المتلقي . وهذه موضوعة هامة ، لم تفقد حتى اليوم شيئاً من راهنيتها[١٣] .

كانت الثلاثينات من هذا القرن مرحلة ركود شديد بالنسبة لاستقبال الأدب الألماني في العالم العربي ، وهو ركود أعقبه إبّان الأربعينات انتعاش ملحوظ ، يرجع الفضل فيه بالدرجة الأولى الى جهود مترجمين هما : محمود ابراهيم الدسوقي والدكتور عبد الرحمن بدوي . فقد عرّب الأول بعض أعمال الأديب الألماني هرمان زودرمان (Hermann Sudermann) ، بينما قام الثاني بترجمة ثلاثة من أعمال غوته الرئيسية ، هي : « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي » و « القرابات المختارة » و « فلهلم مايستر » ، فدفع بذلك استقبال غوته في العالم العربي خطوات كبيرة الى الأمام[١٤] . وفي الأربعينات أيضاً بدأت موجتا استقبال تمحورتا حول الكاتبين الألمانيين إميل لودفيغ (Emil Ludwig) وستيفان زفايغ (Stefan Zweig) . فقد تنافس عدّة مترجمين على تعريب سِيَر اميل لودفيغ الروائية ، التي حظيت برواج كبير ، لا يكفي لتفسيره أن يرجعه المرء الى « الطابع الشرقي الذي تتصف به تلك الأعمال »[١٥] ، بل لابدّ له من أن يأخذ أيضا بعين الاعتبار حقيقة أنّ هذا الكاتب ينطلق من تصور شخصاني فردي للتاريخ ، تلعب فيه الشخصية التاريخية دوراً مطلق الأهمية[١٦] . وفي هذا يتفق لودفيغ مع ذلك التيار القومي العربي ، الذي يعقد أنصاره على شخصية تاريخية قوية كبسمارك أو نابليون الأمل في تحقيق طموحات العرب القومية[١٧] .

أما قصص وسير ستيفان زفايغ فقد شهدت بدورها استقبالا ترجمياً نشيطاً في العالم العربي ، ولكن نوعية الترجمة غير مُرضية في معظم الحالات . فقد شُوِّه بعض أعمال زفايغ الى درجة أنه بات يصعب التعرف الى أصول تلك الأعمال . أما الترجمات الجيدة بينها فهي قليلة ، نخص بالذكر منها ترجمة « لاعب الشطرنج » ، التي قام بها عن الفرنسية القاص العربي المعروف يحيى حقي ، وهي ترجمة تذكّرنا جودتها الأسلوبية بترجمة رواية « آلام فرتر » ، التي أنجزها أحمد حسن الزيات[١٨] . والجدير بالذكر في هذا السياق أن علاقة حقي بزفايغ لم تقتصر على الترجمة والتوسيط النقدي ، بل تعدت ذلك الى التلقي الإبداعي الذي يفضي الى تأثر منتج . فقد أشار حقي في المقدمة الهامة التي وضعها لقصة « لاعب الشطرنج » الى أن قصته « البوسطجي » متأثرة بفن زفايغ القصصي[١٩] . وعلى هذا الصعيد لا يمثل حقي حالة استثنائية نادرة ، فبصمات زفايغ واضحة في أعمال العديد من القاصّين العرب الذين ينتمون الى جيل حقي ، ومن المؤكّد أن ذلك التأثير الخلاّق يستحق أن يكون موضوعاً لدراسات مقارنية قادمة .

---

(١٣) راجع بهذا الخصوص : U. Merkel (1982)

(١٤) لمزيد من المعلومات حول ما عرّب من مؤلفات زودرمان وغوته ارجع الى : مصطفى ماهر ولولفغانغ أوله (١٩٧٩ ، ص ١٥ و١٧٣ و٨٤ ـ ٩٠) .

(١٥) المرجع نفسه ، ص ١٥ .

(١٦) راجع : Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller

(١٧) بهذا الخصوص راجع : B. Tibi (1971) . نود أن نذكر في هذا السياق « بالمدرسة الألمانية » في الوحدة العربية ، التي يعتبر المفكر القومي العربي ساطع الحصري أبرز أنصارها .

(١٨) انظر : ستيفان زفايغ (١٩٧٣) .

(١٩) المرجع نفسه ، ص ٨ .

رغم ان استقبال الأدب الألماني في المنطقة العربية قد دُشّن بتعريب مسرحية من مسرحيات الأديب الكلاسيكي فريدريش شيللر ، فإن استقبال أعمال هذا الأديب ظلّ حتى أيامنا بعيدا عن الاستمرارية والمنهجية والانتظام[٢٠] ، وذلك خلافا لتلقي أعمال صديقه أديب ألمانيا الأكبر الثاني يوهان ف . غوته ، الذي اتسم باستمرارية وتنوع جيدين نسبياً . ولا يتجلى ذلك في أن أعمال غوته الرئيسية قد تُرجمت الى العربية فحسب ، بل يتمثل كذلك في وفرة الأدبيات الثانوية باللغة العربية حول حياته وأدبه ، وفي استقبال أعماله بصورة إبداعية منتجة من قبل العديد من الأدباء العرب . فمن الذين تأثروا بغوته : عباس محمود العقاد ، وتوفيق الحكيم ، وأحمد علي باكثير ، ومحمد فريد أبو حديد ، على سبيل المثال لا الحصر[٢١] .

في الستينات ظهر في ميدان الترجمة الأدبية عدد من دارسي الأدب الألماني ، الذين لا يمتازون من سابقيهم من المترجمين بأنهم ينقلون الأعمال الأدبية عن لغة المصدر الأصلية فحسب ، بل أيضاً في أنهم يلمون بصورة جيدة بتاريخ الأدب والثقافة الألمانيين ، وهذا شرط هام ينبغي أن يتوفر في المترجم الأدبي . وبالفعل فقد كان لهذا العامل أثر ايجابي واضح في حركة الترجمة الأدبية من الألمانية الى العربية سواء على صعيد اختيار الأعمال ، أم على صعيد نوعية الترجمة ، وبالنسبة للتوسيط النقدي . كما طرأ تحول ملحوظ على تلك الحركة من حيث العصور والأجناس الأدبية التي تنتمي إليها الأعمال المترجمة ، فقد ازداد الاهتمام العربي بالدراما الألمانية الحديثة ، وهذا ما تجلى في ترجمة وإعداد الكثير من مسرحيات كتّاب ألمانيي اللغة ، مثل برتولت بريخت (Bertolt Brecht) وفريدريش ديرنمات (Friedrich Duerrenmatt) وبيتر فايس (Peter Weiss) وماكس فريش (Max Frisch) وغيرهم . ومن المؤكد أن لهذا الالتفات الى الدراما الألمانية الحديثة صلة وثيقة بما يجري في المسرح العربي المعاصر من تطورات جعلت الاستفادة من الفنون الدرامية لدى الشعوب الأخرى ضرورة ملحّة[٢٢] . بالمقابل ظل الاهتمام العربي بالشعر الوجداني الألماني محدوداً ، إذا ما قيس بالاهتمام الذي أبداه العرب بالأجناس القصصية والدرامية . ويرجع ذلك الى أسباب عديدة ، منها كون هذا الجنس أعرق الأجناس الأدبية وأكثرها تطوراً في الأدب العربي ، إضافة الى حقيقة أن ترجمة الشعر الألماني الى العربية بصورة تحقق قدراً مناسباً من التعادل الأسلوبي والجمالي مسألة بالغة الصعوبة ، لا سيما وأن المترجم يواجه نظامين عروضيين مختلفين جذرياً ، ناهيك عن الاختلاف الكبير في التقاليد الأسلوبية والبلاغية[٢٣] . ولكن هذا يجعلنا ننظر بتقدير أكبر الى الجهود التي بذلها بعض المترجمين العرب على صعيد نقل أعمال شعرية ألمانية الى العربية ، وهي جهود كان لثلاثة شعراء ألمان حصة الأسد فيها ، وهم : فريدريش هولدرلين وراينر ماريا ريلكه وبرتولت بريخت . وقد قُيّض للشعر الألماني أن يتوفر له مترجمون يجمعون الى المهارة الترجمية موهبة أدبية عامة وحساسية خاصة للغة الشعر ، وفي مقدمتهم الأساتذة : عبد الغفار مكاوي ، وفؤاد رفقة ، وعادل قرشولي ، وهم شعراء ، إضافة لكونهم مترجمين .

---

(٢٠) لمزيد من المعلومات حول استقبال شيللر في العالم العربي راجع بحثنا (١٩٨٦/ ب)

(٢١) راجع مصطفى ماهر (١٩٨٣/ أ)

(٢٢) للمزيد حول استقبال الدراما الألمانية الحديثة في العالم العربي راجع مقدمتنا لكتاب فالترهنك (١٩٨٣) .

(٢٣) حول مشكلات ترجمة الشعر راجع : J. Levy (1969, S. 127 ff)

وكان للأشعار الألمانية المترجمة الى العربية تأثير إبداعي على عدد من كبار الشعراء العرب ، كعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وعبد الوهاب البياتي[٢٤] .

استقبال الرواية الألمانية الحديثة

كان الاهتمام بالأدب القصصي الألماني كبيراً نسبياً في كافة مراحل استقبال الأدب الألماني في المنطقة العربية . وقد تجلت هذه الحقيقة في ترجمة العديد من القصص والأقاصيص والروايات الألمانية الى العربية . ضمن هذا الاطار يتمتع استقبال الرواية الألمانية الحديثة بأهمية خاصة . فهذه الرواية تمتلك بفضل اتساع فضائها الملحمي ، وطابعها المعاصر ، قدرة كبيرة على أن تقدّم للقارىء العربي ، إضافة الى التجربة الجمالية ، معلومات وفيرة عن المجتمع المرسل وثقافته[٢٥] . ومما يزيد فرصها الاستقبالية كون تجسيدها الاستقبالي يتم بطريق المطالعة ، لا من خلال العرض المسرحي ، كما هي الحال في الدراما . ومن هنا تنبع ضرورة أن نولي استقبال الرواية الألمانية الحديثة اهتماماً خاصاً ، وأن نعطيه أولوية في البحوث التي نجريها حول استقبال الأدب الألماني في المنطقة العربية . ومن الطبيعي ألا يتمكن المرء من إيفاء موضوع كبير كهذا حقه من الدراسة والتحليل في بحث واحد . فهذا الميدان يتسع لعدد كبير من الأبحاث التي يخصص كل منها لدراسة استقبال أعمال روائي ألماني معين ، أو رواية ألمانية معينة . إلاّ أنه يحسن في البداية أن يدرس استقبال الرواية الألمانية الحديثة بوجه عام ، وذلك عن طريق معالجة استقبال أعمال روائية يمكن اعتبارها حالات نموذجية ذات دلالات كبيرة بالنسبة لمجمل ذلك الاستقبال ، وهذا ينطبق على روايات هاينريش مان وتوماس مان وهرمان هيسه وفرانتي كافكا ، وهم الكتاب الذين تمثل أعمالهم المترجمة الى العربية مراكز الثقل في استقبال الرواية الألمانية الحديثة في الوطن العربي . أما جوانب الاستقبال التي يجدر بالباحث أن يتناولها فهي : أ) نوعية الترجمة ، أي جودتها من النواحي الدلالية واللغوية والأسلوبية . ب) التوسيط النقدي ، سواء تمثل في المقدمات التي وضعها المترجمون للروايات التي عرّبوها ، أم في مقالات وأبحاث مستقلة ، ج) الاستقبال الإبداعي المنتج الذي أدّى الى تأثر بعض القاصين العرب بروايات ألمانية حديثة .

هاينريش مان : « الملاك الأزرق »

حتى عام ١٩٨٧ كانت رواية « الأستاذ نفايات » رواية هاينريش مان (Heinrich Mann) الوحيدة المترجمة الى العربية ، حيث عُرفت تحت عنوان « الملاك الأزرق » . ومع ذلك فإن هذه الترجمة تمثل حالة استقبالية هامة تستحق أن يوليها المرء اهتماماً خاصاً ، فهي المرة الأولى التي تحظى فيها الترجمة العربية لرواية ألمانية حديثة بنجاح كبير على صعيد القراء . وقد تُرجم هذا العمل الروائي للمرة الأولى عن الانكليزية عام ١٩٥٩[٢٦] ، ولكن الترجمة التي قُيّض لها

---

(٢٤) لا يتسع المجال لايراد عناوين كل الأعمال الشعرية التي ترجمت الى العربية حتى الآن ، ولذا نكتفي بالاشارة الى أبرزها : عبد الغفار مكاوي (١٩٦٨) (١٩٧١) (١٩٧٤) (١٩٨٧) ، هلدرلين (١٩٧٤) ، برتولت بريخت (١٩٦٧) ، جورج ماورر (١٩٨١) ، رايئرم . ريلكه (١٩٦٩) ، جورج تراكل (١٩٨٨) ، يوهان ف . غوته (١٩٨٠) .

(٢٥) راجع بهذا الخصوص : J. Levy (1969, S. 74 f)

(٢٦) راجع : هينريش مان (١٩٥٩) .

النجاح الجماهيري هي الترجمة التي قام بها الصحفي اللبناني خيرات البيضاوي ، وقد صدرت بعد عامين من صدور الترجمة الأولى[٢٧] . فما أسباب وخلفيات ذلك النجاح ؟ من المؤكد أنه لا يرجع الى جودة الترجمة ، التي ترتسم عليها من النواحي النصّية واللغوية والدلالية والأسلوبية علامة استفهام كبيرة . وأول ما يلفت الانتباه هو أن المترجم لم يورد العنوان الأصلي للرواية ، ولا الى لغة المصدر التي عرب عنها هذا الأثر الأدبي . فالملاك الأزرق هو عنوان فلمنة الرواية وترجمتها الانكليزية ، وليس بأية حال عنوانها الأصلي[٢٨] . وعندما يتفحص المرء الترجمة بصورة نقدية فسرعان ما يتبين له أن السيد بيضاوي قد استعان عند النقل بالترجمة الانكليزية والأصل الألماني كليهما ، وإن لم يكن بالدرجة نفسها . فمما يدل ، أو بالأصح يوحي بأن المترجم قد عرف الأصل الألماني بصورة ما ، هو ذلك التفسير الضمني لكلمة (Unrat) ، الذي بدأ به المترجم « مقدمته » ، التي دمجها في الرواية ، وحوّلها الى جزء منها[٢٩] . ولكن معرفته بالنص الأصلي كانت على مايبدو محدودة جداً . فكلّ القرائن تشير الى أن المترجم قد عرب الرواية عن لغة وسيطة هي الانكليزية ، لا عن لغة المصدر الأصلية . فسرعان ما يتحول اسم الأستاذ « رات » (Raath) الى « راث » ، ثم الى « ريث » ، منسجماً مع النطق الانكليزي لهذه الكلمة . إلّا أن المترجم لم يكتف بالأخذ بالصيغة الانكليزية لأسماء العلم ، بل أخذ أيضاً بأغلاط الترجمة الانكليزية ، وهذا أمر مستحيل الوقوع ، لو كان على معرفة كافية بالنص الألماني . ويمكن توضيح ذلك بالمثال التالي ، الذي تتطابق فيه أغلاط الترجمتين الانكليزية والعربية تطابقاً تاماً . هذا المثال هو تلك الأبيات التي يوجهها التلميذ (لوهمان) الى الراقصة (روزا فروهليش) متغزلاً ، وهي في صورتها الأصلية :

Du bist verderbt bis in die Knochen ,
Doch bist du 'ne grobe Kuenstlerin :
Und Kommst du erst mal in die Wochen...

(أنت فاسدة حتى العظم
ولكنك فنانة كبيرة
وأما إذا جاءك النفاس . .)[٣٠]

وفي الترجمة الانكليزية ، التي قام بها هوارد فيرتيج :

Her virtue truly is to seek ,
But she's an artist to the bone
And when she comes to me next week .. [٣١]

(٢٧) المؤلف نفسه (١٩٦١) .

(٢٨) إن العنوان الأصلي لرواية هاينريش مان هو :
، Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen ،
(بالعربية : الأستاذ نفايات ، أو نهاية طاغية) . راجع : H. Mann (1976a)

(٢٩) انظر : هنريش مان (١٩٦١ ، ص ٥ - ٩)

(٣٠) انظر : H. Mann (1976a, S. 20)

(٣١) انظر : H. Mann (1976b, s. 28)
صدرت الترجمة الانكليزية لرواية هاينريش مان للمرة الأولى عام ١٩٣٢ .

تنطوي هذه الترجمة على خطأ في نقل التعبيرين الاصطلاحيين :

(verderbt bis in die Knochen) (Kommst du in die Wochen)

وقد أخذ خيرات بيضاوي الخطأين كليهما ، حيث عرب المقطع نفسه على الوجه التالي :

« طهارتها حرية حقاً بالبحث عنها ،

الا أنها فتانة في العظم ،

فإذا جاءتني في الأسبوع القادم . . . »[٣٢]

ولكن المترجم لم يكتف بنقل أغلاط الترجمة الانكليزية ، بل أضاف إليها أغلاطاً وتجاوزات وتحريفات معنوية لا حصر لها ، فشوّه الرواية بشدّة . وفوق هذا وذاك فقد صاغ الترجمة بأسلوب مهلهل ركيك ، يخلو من أية مسحة أدبية ، ويخدش الحس الأسلوبي لدى القارىء العربي ، ناهيك عن أنه لا يقترب بأية حال من أسلوب هاينريش مان وقيمه الجمالية .

قد يخطر ببال المرء أن يعتبر « الملاك الأزرق » ترجمة « حرة » أو « اقتباسية » ، ولكن مثل هذه النظرة تفتقد الى كلّ أساس . فالمترجم لم يرمِ من وراء التشويه المعنوي والنصّي والأسلوبي الذي مارسه الى إعطاء العمل الأدبي الأجنبي رؤية جديدة ، أو الى إزالة طابعه الغرائبي[٣٣] . ولئن كان لهذا التشويه الشديد غرض ، ولم يكن مجرد تعبير عن نقص في الكفاءة الترجمية ، فإن ذلك الغرض لا يمكن أن يكون إلا « تتفيه » الرواية المترجمة من خلال مبالغات ترمي الى تكييف العمل الأدبي مع أذواق متلقي الأدب الرخيص ، وترويجه تجارياً في نهاية الأمر ، وهذا ماحدث بالفعل . لكن هذه النزعة التتفيهية لا تكفي بمفردها لتفسير النجاح القرائي الكبير الذي حظيت به ترجمة خيرات البيضاوي لرواية « الملاك الأزرق » ، ولابد لنا عندما نحاول أن نفسر ذلك النجاح من أن نأخذ أمرين آخرين بعين الاعتبار : أولهما الغلاف الخارجي للكتاب ، وقد صمم بصورة مثيرة وفاضحة ، لتخاطب المشاعر الجنسية المكبوتة لدى القراء العرب ، الذين كثيراً ما يبحثون في قصص الحبّ الأجنبية عن متنفس للكبت الذي يعانون منه[٣٤] . والأمر الثاني هو النجاح الكبير الذي لقيه فيلم « الملاك الأزرق » أثناء عرضه في دور السينما العربية . وقد حاول المترجم بشكل صريح أن يستفيد من ذلك النجاح لترويج الرواية المترجمة ، التي اختار لها عنوان الفيلم نفسه ، وذلك بأن أشار الى الفيلم المذكور في صفحة الغلاف الأخير . إضافة الى العاملين الأنفي الذكر هناك ، في رأينا ، عامل مضموني ـ ثيماتي لعب دورا كبيراً في ترويج رواية « الملاك الأزرق » . ويتمثل هذا العامل في تجاوب القراء العرب مع قصة « هذا الأستاذ المتزمت ، الذي يقع في حبّ غانية » ، لأنها قصة يسهل عليهم استيعابها وتعميمها على واقعهم المحلي . فالاشكالية الاجتماعية والسيكولوجية والأخلاقية ، التي يطرحها هاينريش مان في روايته ، قائمة أيضاً في الواقع الاجتماعي والحضاري العربي المعاصر ، وذلك رغم الاختلافات الاجتماعية والحضارية والتاريخية الكبيرة ، التي تباعد بين المجتمعين العربي والألماني .

---

(٣٢) انظر : هنريش مان (١٩٦١ ، ص ٢٧) .

(٣٣) بالنسبة لمسوغات الترجمة الحرة أو الاقتباسية راجع : J.Levy (1969, S. 86f)

(٣٤) الأدبيات حول مسألة الكبت الجنسي في المجتمع العربي كثيرة ، ونكتفي هنا بالاشارة الى كتابات بو علي ياسين ونوال السعداوي .

لم يَحُلْ النجاح الجماهيري الكبير الذي لقيته الترجمة العربية لرواية « الملاك الأزرق » دون أن يتوقف استقبال هاينريش مان في العالم العربي بصورة شبه تامة لأكثر من ربع قرن ، لم تُعرَّب خلاله أية رواية أخرى من روايات هذا الأديب ، ولم تُسجّل أية محاولة لتوسيط أعماله نقدياً . أما سبب ذلك الركود فهو ، في رأينا ، أن « نقد طريقة الحياة الرأسمالية البورجوازية » الذي يمثّل سمة أساسية من سمات أدب هاينريش مان ، هو أمر غير مطلوب ولا مرغوب في مجتمع كالمجتمع العربي ، الذي لم يشهد ظهور طبقة رأسمالية بورجوازية متطورة تشبه البورجوازية الألمانية التي قام هذا الأديب بنقدها في أعماله الروائية والقصصية . لذا يمكننا القول إنّ الشرط الاجتماعي ـ الحضاري لاستقبال أعمال هاينريش مان في العالم العربي بصورة تتناسب ومكانته في الأدب العالمي لم يكن متوفراً . لكن هذا الوضع آخذ بالتغير ، وذلك في سياق التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدها أكثر من قطر عربي في الأعوام الأخيرة ، تمخضت عن بروز « البورجوازية الطفيلية » كطبقة مسيطرة جديدة . وقد تمت في عام ١٩٨٧ خطوة هامة على صعيد استئناف تلقي أعمال هاينريش مان عربياً ، حيث صدرت ترجمة عربية لرواية « الخنوع » ، التي تُعتبر من أهم روايات هذا الأديب وأشهرها[٣٥] .

توماس مان : « آل بودنبروك »

لم يُعرّب من انتاج توماس مان (Thomas Mann) الروائي الضخم سوى « آل بودنبروك » التي نقلها المترجم محمود ابراهيم الدسوقي عن الألمانية ، وصدرت ترجمتها في مطلع الستينات من هذا القرن[٣٦] . تُعتبر هذه الترجمة إنجازاً بارزاً في تاريخ استقبال الأدب الألماني في الوطن العربي ، وذلك ليس بسبب ضخامة العمل الأدبي المترجم فحسب ، بل وبسبب ضخامة المشكلات الترجمية التي يطرحها . بهذا الخصوص يمكن للمرء أن يميز بين ثلاث معضلات رئيسية ، أولها المعضلة النحوية المتولدة عن طول الجمل وتركيبها النحوي المعقّد ، الذي يتسبب عند النقل الى العربية في مصاعب أسلوبية كبيرة ، لا يتمكن إلا المترجم القدير من إيجاد حلول ترجمية مناسبة لها . أما المشكلة الثانية فتتعلق بالجانب الدلالي ـ المعجمي ، وترجع بصورة رئيسية الى الوصف التفصيلي الدقيق والمسهب للبيئة والأشخاص ، الذي لجأ إليه الكاتب . وأخيراً وليس آخراً هناك مشكلة تنوع المستويات اللغوية ، والمزج الأسلوبي ، اللذين يتسم بها الحوار الروائي ، كمظهر من مظاهر أسلوب توماس مان الواقعي ، الذي يميل الى الطبيعية .

إذا تفحصنا الترجمة العربية لرواية « آل بودنبروك » بصورة نقدية نجد أنّ المترجم قد بذل قصارى جهده في سبيل التوصل الى حلول ترجمية مناسبة للمشكلات الآنفة الذكر ، وأنه قد نجح الى حد بعيد في مسعاه هذا ، ولا سيما بالنسبة لمشكلتي بناء الجمل والمعجم . فقد حاكى محمود ابراهيم الدسوقي جمل توماس مان الطويلة المعقدة ، بقدر ما هو ممكن لغوياً ، ومقبول أسلوبياً ، كما أظهر قدرة مدهشة على إيجاد معادلات باللغة العربية لتلك الوحدات المعجمية التي لا حصر لها ، التي تحفل بها الرواية . لكن مالم ينجح المترجم فيه بالدرجة نفسها هو نقل الحوار الروائي ، الذي تتجسد فيه

(٣٥) راجع : هاينريش مان (١٩٨٧) ، وراجع نقدنا لهذه الترجمة (١٨/ آب/ ١٩٨٨) . في هذا السياق نشير الى أطروحة ماجستير وضعتها السيدة فاطمة مسعود بالألمانية حول « بناء القصة القصيرة عند هاينريش مان » وقدمتها الى كلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٧٧ ، وهذا مؤشر آخر لتزايد الاهتمام العربي بأدب هاينريش مان .

(٣٦) راجع : توماس مان (١٩٦١) .

لغة توماس مان الطبيعية (الناتورالية) في أوضح صورها . فقد لجأ المترجم الى نقل الأحاديث والحوارات التي تجري بين شخصيات الرواية الى مستوى واحد من العربية الفصحى ، وصاغ حتى تلك المواضع التي تتكلم فيها الشخصيات لغة أجنبية غير الألمانية ، بأسلوب موحّد رفيع المستوى ، مما أفقدها الخصوصية اللغوية ، التي تتميز من خلالها كل شخصية عن الأخرى ، نتيجة لوضعها الاجتماعي والثقافي . وقد أدت طريقة الترجمة هذه بالنتيجة الى طمس الفروق الأسلوبية ، والى إفقار جمالي ـ أسلوبي ، يمكن اعتباره نقطة الضعف الأساسية في هذه الترجمة ، التي تعتبر برغم ذلك واحدة من أهم الترجمات الأدبية التي تمّت عن الألمانية حتى اليوم .

لئن كانت جودة الترجمة عاملاً يساعد على جعل العمل الأدبي الأجنبي يحظى بتأثير جماهيري واسع ، فإنها في الوقت نفسه لا تقدم ضمانة لأن يتم ذلك التأثير . فالترجمة العربية لرواية « آل بودنبروك » لم تلقَ ، بالرغم من جودتها ، نجاحاً كبيراً على صعيد القراء ، ولم تتحول في العالم العربي الى « كتاب منزلي » للبورجوازية ، كما حدث في عديد من الأقطار الأوروبية[٣٧] ولعل سبب ذلك هو أن المجتمع العربي لم يعرف بورجوازية شبيهة بتلك البورجوازيات الأوروبية التي وجدت في « آل بودنبروك » قصتها النفسية . فالشرائح الاجتماعية ، التي يطلق عليها البعض تجاوزاً تسمية « بورجوازية عربية » ، هي في حقيقة الأمر طبقة متخلفة اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً ، وليس هناك كبير شبه بينها وبين البورجوازية « الهانزناتية » ، التي صوّرها توماس مان في روايته « آل بودنبروك »[٣٨] . ولهذا يمكن القول إن إشكالية « الانحلال » والانقطاع الى الفكر ، التي تمثل الموضوع الأساسي لهذه الرواية ، هي إشكالية سيكولوجية وثقافية غريبة على « البورجوازية العربية » ، ولا يمكن بالتالي لهذه البورجوازية أن ترى في رواية « آل بودنبروك » مرآة لمشكلاتها . وعلى أية حال فإن الترجمة العربية لهذه الرواية لم تشهد حتى الآن سوى طبعة واحدة ، نفدت منذ وقت طويل ، ولا يعرف اليوم إلا قليل من الناس أن هناك ترجمة كهذه .

من جهة أخرى شهدت رواية « آل بودنبروك » استقبالاً إبداعياً على يدي الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ ، حيث مثلت إحدى القدوات الأدبية الأجنبية لثلاثيته الشهيرة . وقد كان السبب الرئيسي في اهتمام محفوظ بهذه الرواية هو أنّها ، من ناحية الجنس الأدبي ، « رواية أجيال » ، وهذا نمط روائي لم يتطور بعد في الأدب العربي الحديث[٣٩] . وقد انصبّ تأثر كاتبنا برواية « آل بودنبروك » على الجوانب الفنية الخاصة بهذا النوع من الروايات ، ونتيجة لذلك التأثر الإبداعي تولدت أوجه تشابه مضمونية وشكلية ـ فنية بين الثلاثية وقدوتها الأجنبية ، هي في رأي الناقد ناجي نجيب : أ) تصوير لمجتمع يعيش مرحلة انحلال وانتقال . ب) ظهور للنمط الإنساني المنقطع الى الفكر . ت) ثنائية الحياة والفكر[٤٠] . أما أوجه التشابه الفني بين الروايتين فتتعلق ، كما يرى الناقد نفسه ، بتكوين الشخصيات ، والبناء الروائي ، إضافة الى الشبه الأسلوبي ، الذي يتجلى في استخدام الأديبين أسلوب « التوازي والمقابلة والمفارقة ، مع

(٣٧) راجع بهذا الخصوص : W. Welzig (1970, S. 181)

(٣٨) فيما يتعلق بالنقاش النظري حول طبيعة البورجوازية العربية راجع : مهدي عامل (١٩٨٦) ، وفيصل دراج (١٩٨١) .

(٣٩) راجع : ناجي نجيب (١٩٧٥ ، ص ٦٣) ، جمال الغيطاني (١٩٨٠) .

(٤٠) راجع ناجي نجيب (١٩٧٥/ ، ص ٦١) .

الالتزام في نفس الآن بالخطّ الطولي والتتابع الزمني للأحداث ، هو شبه ألمح إليه محفوظ نفسه ، حين قال إنه وجد لدى توماس مان « طريقة السرد الموضوعي » التي ينشدها(٤١) .

يُرجع ناجي نجيب التشابه الملاحظ بين روايتى « آل بودنبروك » و « الثلاثية » الى اتفاق في مضمون الخبرات الشخصية والتاريخية لدى الأديبين ، وهذا تفسير معقول ، ولكن له إشكاليته . فالاتفاق في الخبرات الشخصية بين هذين الأديبين فرضية تحتاج الى تدعيم بواسطة دراسة سيرية مقارنة . أما بالنسبة لمضمون الخبرات التاريخية ، فإن أوجه الاختلاف بين الرجلين تبدو لنا أكبر من أوجه الاتفاق . فبينما يطغى على الأفق الاجتماعي عند توماس مان « مزاج انحلالي » ، يعود الى تأثره الشديد بفلسفة المجتمع والتاريخ عند شوبنهاور ، نجد أن أفق نجيب محفوظ مطبوع بأفكار الاشتراكي العربي المبكر سلامة موسى(٤٢) . وخلافاً لناجي نجيب فإننا لا نرى أن الأفق الاجتماعي في « الثلاثية » يتمثل في انهيار شريحة التجار التقليدية القاهرية ، فهذه الطبقة الطفيلية ، التي تعيد تكوين نفسها بأشكال جديدة ، بعيدة كل البعد عن الانهيار . ومع أن أديبنا يصور في « الثلاثية » وأعمال روائية أخرى ما يحدث داخل الطبقة الوسطى من صراع أجيال وانهيارات ، فإن الأفق الاجتماعي في هذه الرواية يتحدد إيجابياً بصعود الحركة الوطنية الديمقراطية ، التي يشكل المتعلمون والمثقفون قاعدتها الاجتماعية الآخذة بالاتساع والتنامي .

شهد الاستقبال الترجمي لأعمال توماس مان ركوداً شديداً خلال العقدين الأخيرين ، فمنذ نشر الترجمة العربية لرواية « آل بودنبروك » لم يُنقل إلى العربية أي عمل روائي آخر من أعمال هذا الأديب . لكنّ الوطن العربي شهد بالمقابل صدور دراسات كثيرة نسبياً حول توماس مان وأدبه ، ولعل أبرزها كتاب مونوغرافي للفيلسوف الماركسي الشهير جورج لوكاتش ، الذي يتمتع بنفوذ فكري واسع في أوساط المثقفين العرب(٤٣) . وإذا صحّ أن تعريب هذا الكتاب قد مثّل مكسباً هاماً لاستقبال توماس مان في العالم العربي ، فمن الضروري ألا يغيب عن الأذهان أنّ الكتاب المذكور ينطوي على رؤية إشكالية لتطور توماس مان الفكري والفني . فلوكاتش من أشدّ المتحمسين لهذا الأديب الألماني ، حيث يرى في أدبه « تياراً من التقدمية » ، وأنه « لا يذهب إلى حدّ الأخذ بالديمقراطية فقط ، بل إلى حد الاعتراف بالاشتراكية حلّاً لمشاكل البشرية »(٤٤) . وقد أثار الرأي جدالاً شديداً حتى في الأوساط الماركسية نفسها(٤٥) . وكان من أبرز الذين رفضوه المنظر الماركسي البارز إسحاق دويتشر ، الذي يعتبر توماس مان أديباً بورجوازياً محافظاً ، لم يقترب من المواقع الفكرية الاشتراكية إلاّ تحت وطأة صعود النازية . ولهذا فهو يرى في تقييم لوكاتش لتطور توماس مان الفني والفكري تعبيراً عن « جماليات ستالينية »(٤٦) . وفي كل الأحوال فإن مقالة دويتشر ، التي ينتقد فيها آراء لوكاتش المتعلقة بتوماس مان ، قد تُرجمت إلى العربية ، وأصبح بوسع القاريء العربي أن يحكم بنفسه على موقفي هذين

(٤١) المؤلف نفسه (١٩٧٥/ ، ص٦٣) .

(٤٢) حول الأهمية التاريخية الفكرية لسلامة موسى راجع : B. Tibi (1972)

(٤٣) راجع : جورج لوكاش (١٩٧٧) .

(٤٤) راجع : G. Lukacs (1975, S. 49)

(٤٥) راجع بهذا الخصوص : H.—J. Schmitt (1978)

(٤٦) راجع : I. Deutscher (1966, S. 2262 f)

المنظّرين . ولكن كيف يستطيع ذلك ، وروايات توماس مان الرئيسية ، التي يستند إليها لوكاتش ودويتشر ، وفي مقدمتها رواية « الدكتور فاوستوس » ، لم تُترجم بعد إلى العربية ؟ ![٤٧] .

هرمان هيسه : « قصة شاب »

ظلّ الروائي والشاعر الألماني هرمان هيسه (Hermann Hesse) مجهولاً في الرأي العام العربي حتى عام ١٩٦٥ ، حين صدر مقال للدكتور مصطفى ماهر ، قدّم فيه هذا الأديب للقراء العرب ، ولكن ما هي الصورة التي قدّمه فيها ؟ لقد قدّمه في صورة ثائر « يحمل منذ ولادته بذور التمرد » . ولم يشأ الناقد أن يعطي تلك الثورية مضموناً سياسياً أو اجتماعيا محدداً ، فوصف هيسه بأنه ثائر كوني « على الوحدة والانعزالية »[٤٨] . ولكن إذا رجعنا إلى سيرة هذا الأديب ، فسرعان ما يتبين لنا أنّ المقصود بتلك الثورة ليس إلا تلك الأزمات النفسية الحادّة التي مرّ بها هيسه خلال طفولته ومراهقته ، فاصطدم بالسلطة الأبوية والمدرسة ، مما حمله على إنهاء حياته الدراسية في سن مبكرة . فهل يسوغ هذا أن يقدَّم هيسه للقارىء العربي في صورة « ثوري » ، مع كل ما ينطوي عليه ذلك من إثارة لسوء الفهم ؟ أم جاء تقديم هيسه على هذا الشكل تحت تأثير المناخ الفكري والسياسي « الثوري » ، الذي ساد في مصر والعالم العربي إبّان الستينات ؟ ومن الملاحظ أيضاً أنّ الناقد قد مارس في مقاله هذا تمجيداً شديداً لهيسه وأعماله الأدبية ، فوصف تلك الأعمال بالخالدة والعظيمة والرائعة ، وذلك في وقت لم يكن فيه بوسع القارىء العربي أن يتأكد بنفسه من صحة تلك الأوصاف ، لأن شيئاً من أعمال هيسه الممجّدة لم يُترجم بعد الى العربية ، مما جعل ذلك التمجيد مجانياً وغير مقنع . ولكن بالمقابل فقد تجنب الناقد أن يتطرق الى تلك المسائل في أدب هيسه التي يمكن أن تثير اهتمام المتلقين العرب ، وفي مقدمتها مسألة التشابه الواضح بين عالم هيسه الفكري والروحي ، وبين بعض جوانب التراث الفكري والروحي الاسلامي ، كالصوفية والحكمة ، تلك الجوانب التي استأثرت باهتمام أديب عربي كممدوح عدوان ، ودفعته الى تعريب عملين قصصيين من أعمال هيسه عن لغة وسيطة[٤٩] .

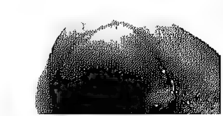
يبدو أن الهدف من مقال ماهر الآنف الذكر قد كان تهيئة الرأي العام العربي لاستقبال ترجمات عربية لأعمال هيسه الأدبية . فبعد ثلاث سنوات من صدور ذلك المقال صدرت ترجمة عربية لرواية هيسه المبكرة « بيتر كامنتسند » ، وقد تولى الدكتور ماهر نفسه إنجاز هذه الترجمة وتزويدها بمقدمة ، حافظ فيها على طريقة التوسيط النقدي التي اتبعها في مقاله الآنف الذكر[٥٠] . فقد رسم مرة أخرى صورة ثورية لهيسه ، ومجدّه بشدة ، وأعفى نفسه من الخوض في مسألة الراهنية الفكرية والجمالية ، التي يتمتع بها أدب هيسه بالنسبة للمجتمع المتلقي .

(٤٧) ان آخر ما تُرجم الى العربية من أعمال توماس مان هي دراسته « غوته وتولستوي » (١٩٨٨) ، أما روايات « الجبل السحري » و« الدكتور فاوستوس » و« يوسف واخوته » فليس هناك ما يشير الى اقتراب موعد تعريبها .

(٤٨) راجع : مصطفى ماهر (١٩٦٥ ، ص ٦٠) .

(٤٩) راجع : هرمان هيسه (١٩٨٢) ، (١٩٨٦) .

(٥٠) المؤلف نفسه (١٩٦٨) .



قدّم الدكتور ماهر ترجمته رواية « بيتر كامنتسند » قائلاً إنها « الترجمة الدقيقة والكاملة لرواية الأديب الألماني الكبير هرمان هيسه » . وبالفعل فإن هذه الترجمة دقيقة كاملة على صعيد النص . فهي لا تنطوي على أي حذف أو إضافة ، وهذا أمر إيجابي ، إذا تذكرنا ما فعله المترجم خيرات بيضاوي برواية « الملاك الأزرق » على سبيل المثال . لكن « الدقة » التي ينسبها الدكتور ماهر الى ترجمته مسألة إشكالية جداً في الترجمة الأدبية ، وهي تحتاج بالتالي الى مزيد من التحديد والتوضيح . فترجمة النصوص الأدبية ذات الطابع الجمالي لا تتطلب الدقة بمعناها الدلالي ـ المضموني فحسب ، بل تتطلب أيضاً التعادل أو التقارب الأسلوبي ـ الجمالي ، الذي لا يتم إلا بالانتقال من العملية اللغوية ـ اللسانية الى العملية الأدبية[٥١] . ولكن من الملاحظ أن المترجم قد اكتفى في نقله لرواية « قصة شاب » بالعملية الأولى ، ولم ينتقل الى العملية الثانية ، مما أفقد النص المترجم طابعه الأدبي الجمالي . فالترجمة تبدو ، لقلة الصقل الأسلوبي ، جافة وباهتة ، لا تترك في نفس المتلقي ذلك التأثير الجمالي الذي تمارسه النصوص الأدبية حقاً . وحتى الدقة بالمعنى الدلالي ـ المضموني للكلمة ، فإنها غير متحققة بالصورة التي وعد بها المترجم ، ويبدأ النقص في الدقة بترجمة عنوان الرواية ، الذي تحول دون مسوّغ وجيه ، من « بيتر كامنتسيند » الى « قصة شاب »[٥٢] . ويمكننا توضيح هذه المسألة ـ أي قلة الدقة المعنوية ـ بواسطة المثال التالي ، الذي أخذناه من مطلع الرواية المترجمة . فقد جاء في النص الأصلي :

Am Anfang war der Mythos . Wie der grosse Gott in den Seelen der Inder , Griechen und Germanen dichtete, so dichtet er in jedes Kindes Seele wieder .

(في البدء كانت الأسطورة . وكما نظم الإله العظيم الشعر في نفوس الهنود والاغريقيين والجرمانيين ، فإنه يعيد نظمه يومياً في نفس كل طفل) .

وفي ترجمة الدكتور ماهر :

« في البدء كانت الأساطير . بثّ الإله جلت قدرته ـ كما بثّ في أرواح الهنود والاغريق والجرمان ـ مادة الأساطير ، وجعلها تبحث عن عبارة تكتسيها ، كذلك هو في كل يوم يتناول أرواح الأطفال ، كل الأطفال ، فيبثها الشيء نفسه » .

إن أول ما يلفت النظر في هذه الترجمة هو قيام المترجم بتحويل كلمة « الأسطورة » من صيغة المفرد الى صيغة الجمع ، وذلك دون أي مبرر . أوليس هذا شكلاً من أشكال عدم الدقة ؟ أما « الإله العظيم » فقد تحول الى « الله جلت قدرته » ، أي الى إله المسلمين ، مع أنه في سياق النص إله الهنود والاغريق والجرمانيين . أوليس هذا تحريفاً دلالياً ؟ و « الله جلت قدرته » لا ينظم الشعر في النفوس ، بل « يبث مادة الأساطير ويجعلها تبحث عن مادة تكتسيها » ! وهو لا ينظم الشعر في نفوس الأطفال ، بل « يتناول أرواحهم فيبثها الشيء نفسه ! » ما معنى هذا ؟ على هذا الشكل لم

---

(٥١) بالنسبة للدقة والتعادل الأسلوبي ـ الجمالي في الترجمة الأدبية راجع : K. Reiss (1971, S. 35—43) ; J. Levy (1969, S. 68)

(٥٢) يكون تغيير عنوان العمل الأدبي مسوّغاً اذا خشي المترجم أن يبدو العنوان الأصلي غرائبياً ينفر القراء ، ويعرقل استقبال الترجمة . إلا أن هناك أعمالاً أدبية أجنبية كثيرة استُقبلت بشكل جيد ، رغم محافظتها على عناوينها الأصلية ، ونذكر منها : « أناكارنينا » و « موبي ديك » و « الأخوة كارامازوف » وغيرها . فإذا قرر المترجم أن يغير عنوان العمل الأدبي لهذا السبب أو ذاك ، فلا بد له من أن يجد البديل المناسب . ومن جهتنا نرى أن « قصة شاب » عنوان باهت لا يشكل بديلاً مناسباً لـ « بيتر كامنتسيد » .

يتغير معنى النص فقط ، بل فقد النص تماسكه الدلالي ، وأصبح بلا معنى . فأين هي « الدقة » في كل هذا ؟ والآن لنتابع مثالنا لعل الصورة تتضح بشكل أفضل ! يقول هيسه في النص الأصلي :

Und ich sah die blaugruene glatte Seeberite, mit Kleinen Lichtern durchwirkt, in der Sonne liegen, und im dichten kranz um sie die jaehen Berge...und an iherm Fuss die schraegen, lichten Matten , mit Obstbaeumen, Huetten, und grauen Alpkuehen besetzt.... (٥٣)

(ورأيت سطح البحيرة الأملس الأخضر الزرقة مستلقياً في الشمس ، توشيه أضواء صغيرة ، وتحيط به جبال شديدة الانحدار في إكليل كثيف . . . وعند سفوحها المراعي المائلة الوضاءة ، وقد غطتها أشجار الفاكهة والأكواخ وأبقار الألب الرمادية) .

وفي ترجمة ماهر :

« ولكني كنت أرى صفحة البحيرة الملساء ، الزرقاء في خضرة ، وكنت أرى الجبال الوعرة التي تتخللها أنوار صغيرة تحيط بالبحيرة كالتاج الكثيف » وأرى عند أسفلها بسطاً وضاحة مائلة تقوم فيها أشجار الفاكهة والأكواخ وبقر جبال الألب الرمادي »(٥٤) .

إن أول ما نلاحظه هو أن في هذه الترجمة خطأين دلاليين معجميين ، يتعلق أولهما بكلمة (Kranz) والثاني بكلمة (Matten) . فمعادل الكلمة الأولى بالعربية هو « إكليل » ، ومعادل الكلمة الثانية هو « مراع » ، ولكن لسبب غير معروف تحول « الاكليل » على يد مترجمنا الى « تاج » ، وتحولت « المروج » الى « بسط » . والغريب في الأمر أن المترجم قد عرّب كلمة (Matten) هذه الى « مروج » بعد سطور قليلة من ترجمتها الى « بسط » ! أولا يدل هذا على أنه لم يكلّف نفسه عناء توحيد ترجمة المفردة الواحدة ؟(٥٥) . ومن الملاحظ كذلك أن الأنوار الصغيرة أصبحت في الترجمة العربية « تتخلل الجبال الوعرة » بدلاً من أن تتخلل « صفحة البحيرة » . أما أبقار جبال الألب « فتقوم » عند أسفل الجبال ، وكأنها مبان أو أشجار . وهذه أخطاء دلالية مردّها عدم استيعاب النص الأصلي بصورة دقيقة ، والتسرع في ترجمته كيفما اتفق . وطبيعي أن تشوه أخطاء دلالية كهذه معنى النص ، إن لم تفقده معناه وتجعله سخيفاً . ولكن هذه الأخطاء ، على فداحتها ، ليست المعضلة الأساسية لترجمة « قصة شاب » ، فالمعضلة الحقيقية تكمن في الجانب الأسلوبي ، وبالتحديد في ذلك الإفقار الأسلوبي والجمالي ، الذي جعل من هذه الترجمة نصاً غير أدبي ، وبالتالي غير قابل للتذوق جمالياً . وتلك أكبر كارثة يمكن أن تلحق بعمل أدبي ، عندما يهاجر من أدب قومي الى أدب قومي آخر عبر الترجمة . فحياة العمل الأدبي تكون في هذه الحالة بيد المترجم ، الذي يستطيع أن يبعث في ذلك العمل حياة جديدة ، أو أن يقتله .

---

(٥٣) انظر : H. Hesse (1970, S. 343)

(٥٤) انظر : هرمان هيسه (١٩٦٨ ، ص ١٤) .

(٥٥) بخصوص المعنى المزدوج لكلمة (Matte) راجع : G. Wahrig (1980)

في عام ١٩٦٩ صدرت ترجمة عربية لرواية تُعتبر أهم روايات هيسه من الناحيتين الفكرية والجمالية ، ألا وهي « لعبة الكريات الزجاجية » ، وقد تولى نقلها عن الألمانية ، ووضع مقدمة لها ، الدكتور مصطفى ماهر أيضا[٥٦] . ومن الملاحظ أن المترجم قد لجأ في هذه المرة الى تقديم الأديب الألماني في صورة تختلف الى حد ما عن الصورة التي قدمه فيها سابقاً . فقد استبدل الملامح الثورية بملامح يمكن وصفها بأنها « معتدلة » ، فلم يصف هيسه بأنه ثائر بالفطرة ، بل جعل منه رجلاً يعارض الحرب ، ويناهض الفاشية ، ويمنح الملجأ للذين يلاحقهم النظام النازي ويطاردهم[٥٧] . باستثناء هذا التعديل ظل الدكتور ماهر وفياً لطريقته المعهودة في التوسيط النقدي ، بل صعّد في هذه المرة تمجيده لهيسه ولرواية « لعبة الكريات الزجاجية » ، فوصفها بأنها « أعظم روايات هرمان هيسه وأقواها ، وأعظم مؤلفات زمانها »[٥٨] . ولكن في غمرة هذا التمجيد فات المترجم أن يتطرق الى المسائل التي تهم المتلقي العربي ، وعلى رأسها مسألة راهنية رواية « لعبة الكريات الزجاجية » بالنسبة للثقافة العربية المتلقية .

من ناحية نوعية الترجمة لا تختلف « لعبة الكريات الزجاجية » عن سابقتها « قصة شاب » . فطريقة الترجمة واحدة في الحالتين : « دقة » بمعنى التقيّد الظاهري بالنص الأصلي ، ولكنها دقة لم تحل دون وقوع كثير من الأخطاء الدلالية . أما على الصعيد الأسلوبي ـ الجمالي ، وهنا بيت القصيد ، فإن هذه الترجمة بعيدة كسابقتها كل البعد عن التعادل الأسلوبي والجمالي مع النص الأصلي ، بحيث بات من العبث تماماً أن يفكر المرء في تقييمها وفقاً لهذا المعيار الذي تقيم به الترجمات الأدبية . وقد ظهرت عواقب تردي المستوى الأسلوبي ـ الجمالي وسوء التوسيط النقدي في هذه الأثناء بكل وضوح ، وقد تمثلت في ضعف الاستقبال القرائي ، ولا مبالاة النقد الأدبي ، وغياب التلقي الإبداعي . وهذا مصير مؤسف جداً بالنسبة لرواية تُعتبر جمالياً وفكرياً من عيون الأدب العالمي .

ومن الذين ساهموا في استقبال روايات هرمان هيسه في الوطن العربي المترجم نابغة الهاشمي ، الذي عرّب رواية « ذئب البوادي » عن الألمانية[٥٩] . خلافاً لترجمتي « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية » ، فإن هذه الترجمة لا تدعي الدقة والكمال ، كما لم يمارس المترجم دور الوسيط النقدي ، بل اكتفى بتعريب الرواية دون أن يضع لها مقدمة أو خاتمة . أما نوعية الترجمة فهي تفتقد الدقة النصية والمعنوية الى حد ما ، ولكنها تتسم على الصعيد الأسلوبي بشيء من السلامة ، مما ساعد في جعل المتلقين العرب يُقبِلون عليها . فقد شهدت الترجمة العربية لرواية « ذئب البوادي » ثلاث طبعات خلال عقد واحد ، بينما لم تظفر روايتا « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية » بأكثر من طبعة واحدة[٦٠] . ولكن مع أن المرء يستطيع أن يعتبر ترجمة « ذئب البوادي » مقبولة بوجه عام ، فليس بوسعه أن يتجاهل أن في هذه الترجمة كثيراً من الأخطاء الدلالية ـ المعجمية ، وأن طريقة الترجمة التي اتبعها نابغة الهاشمي تنزع الى حذف التفصيلات والجزيئات ، وبالتالي الى اختصار النص المترجم . نتيجة لذلك فقد العمل الأدبي جانباً من مكوناته

---

(٥٦) راجع : هرمان هيسه (١٩٦٩) .

(٥٧) المصدر نفسه ، ص ١٧ وما يليها .

(٥٨) المصدر نفسه ، ص ٥ .

(٥٩) راجع : هرمان هيسه (١٩٧٣) .

(٦٠) صدرت الطبعة الثانية من رواية « ذئب البوادي » عام ١٩٧٩ ، والطبعة الثالثة عام ١٩٨٦ .

الدلالية ، وخصائصه الأسلوبية . لذا فإن الفرق بين « ذئب البوادي » و « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية » من ناحية نوعية الترجمة لا يتعدى كونه فرقاً نسبياً ليس أكثر ، ولا يمكن القول إن التعادل المعنوى والأسلوبي والجمالي متحقق في أي من هذه الترجمات الثلاث ، وطبيعي ألا يكون لترجمات هذا شأنها تأثير جمالي يقترب من تأثير الأعمال الأصلية .

رغم النكسة الكبيرة التي لحقت باستقبال أدب هيسه على صعيد الترجمة ، فإن هنـاك دلائل تشـير الى ازدياد الاهتمام العربي بذلك الأدب منذ مطلع الثمانينات . فمن تلك المؤشرات هذا الاستقبال القرائي الواسع نسبياً الذي حظيت به رواية « ذئب البوادي » ، وكذلك قيام بعض المترجمين بتعريب عدد من أعمال هيسه القصصية عن لغات وسيطة . فقد ترجم الكاتب السوري ممدوح عدوان قصتي « رحلة الشرق » و « سد هارتا » عن الانكليزية ، ونقل عبد الله صخي مجموعة قصصية عنوانها « أنباء غريبة من كوكب آخر » ، وعرّب الأديب المغربي محمد زفزاف قصة « المتشرد »[٦١] . وما تلاحق هذه الترجمات إلا دليل على أن أدب هيسه قد أخذ يحظى براهنية متصاعدة في الوطن العربي ، وأن مزيداً من المتلقين العرب أصبحوا يجدون في ذلك الأدب تعبيراً جمالياً عن مشكلاتهم الوجودية .

فرانتس كافكا : « القضية »

لم يثر أديب ألماني في العالم العربي جدالاً كالجدال الذي أثاره فرانتس كافكا ، ولم يترك أديب ألماني بصماته على الأدب العربي المعاصر ، كما فعل هذا الكاتب الألماني اللغة ، التشيكي الجنسية . وقد بدأ استقباله عربياً بمقال نقدي كتبه الدكتور طه حسين في أعقاب إقامته في فرنسا ، ومعايشته موجة تلقي كافكا ، التي شهدتها تلك البلاد بعيد الحرب العالمية الثانية[٦٢] . فقد استأثرت شخصية هذا الأديب باهتمام عميد الأدب العربي ، حيث ذكّرته بشاعره المفضل أبي العلاء المعري ، فاعتقد بوجود شبه كبير بين الرجلين . أما أبرز أوجه الشبه التي رآها فهي : نزعة الشك والتشاؤم ، والإعراض عن الزواج والإنجاب . وقد ردّ طه حسين ذلك التشابه الى تقارب في الـظروف التاريخيـة ، التي عاش الأديبان في ظلها ، وهي ظروف تتصف بانتشار الفساد ، واندلاع الاضطرابات والحروب[٦٣] .

يحمـل مقال طـه حسين بصمـات مرحلة من مـراحل استقبـال كافكـا في فرنسـا ، سادت فيهـا التفسيرات الميتافيزيقية ، والتساؤلات غير الأدبية . أما القرابة التي رأى طه حسين أنها تربط كافكا بأبي العلاء فلا تقوم على مقارنة سيرية موثوقة علمياً ، بقدر ما تستند الى انطباعات ذاتية ، مصدرها أفق صاحبها وموقفه المسبق . ولكن ليس المهم في هذا السياق أن تكون المقارنة بين الأديبين صحيحة من الناحية العلمية ، بل المهم هو أن الناقد أقدم أصلاً على مقارنة كهذه ، فقدم بذلك نموذجاً للنقد الأدبي ذي المنحى المقارن ، الذي يقيم جسوراً بين العمل الأدبي الأجنبي المرسل والأدب القومي المتلقي . وأخيراً فإن مقال طه حسين حول كافكا يستمد أهميته من كونه قد كُتب من قبل أديب يجيد فن

(٦١) راجع : هرمان هيسه (١٩٨٢) و(١٩٨٦) و(١٩٨٨) .

(٦٢) راجع : طه حسين (١٩٧٠) .

(٦٣) المرجع نفسه ، ص ٢٧٠ .

المقالة ، « ويمسك بناصية العربية في كل أشكالها »[٦٤] ، مما ضمن له تأثيراً واسعاً . ولهذا يمكن اعتبار ذلك المقال نموذجاً لتوسيط الآداب الأجنبية نقدياً بصورة سليمة . لم يؤد مقال طه حسين ، رغم جودته الى نشوء موجة من استقبال روايات وقصص كافكا ترجمياً . فالترجمة العربية لقصة « المسخ » ، وهي أول أعماله المنقولة الى العربية ، لم تصدر إلا في عام ١٩٥٧[٦٥] . ومرّ عقد آخر قبل أن تصدر ترجمة عربية لإحدى روايات كافكا ، وهي « القضية » ، التي قام الدكتور مصطفي ماهر بتعريبها[٦٦] . وفي هذه المرة أيضاً أراد المترجم أن يهيىء الرأي العام العربي لتلقي مؤلفات هذا الأديب ، وذلك بمقال نقدي ، خصص الجزء الأعظم منه لاستعراض حياة كافكا وأعماله وأفكاره[٦٧] . وقد تطرق الناقد في بداية مقاله الى الصعوبات التي تعترض الكتابة عن كافكا ، وفي مقدمتها أن نفرا من اليهود ذوي المبادىء الخطيرة وضعوا أيديهم على أعمال كافكا وأرادوا لها صورة بعينها » ، مما يجعل تصحيح تلك الصورة ضرورياً[٦٨] . ولكن كيف صحح الدكتور ماهر صورة كافكا ؟ لقد قام بذلك عبر التركيز على أن أعمال هذا الكاتب تتسم بطابع انساني ، وأن كافكا أديب ملتزم بالاشتراكية[٦٩] . تُرى أيكفي ابراز انسانية أدب كافكا واشتراكيته لدحض التفسيرات الصهيونية لذلك الأدب ؟ إن الدكتور ماهر يكتفي برفض صورة كافكا المشوهة ، التي رسمها الصهاينة ، ولكن ذلك الرفض جاء إجمالياً ، لأن صاحبه لم يكلف نفسه عناء دحض الحجج الصهيونية وتفنيدها مضمونياً ، أي مقارعة الحجة بالحجة . كما لم يقدم الناقد في مقاله عرضاً رصيناً لتطور كافكا الأدبي والفكري ، مما يجعل صورة الأديب ذي النزعة الانسانية والاشتراكية ، التي يدعو الدكتور ماهر الى الأخذ بها ، صورة اعتباطية تفتقد التأسيس .

بعد مرور عام على صدور المقال الأنف الذكر صدرت الترجمة العربية لرواية « القضية » ، وقد زوّدها المترجم ، وهو الدكتور ماهر ، بمقدمة لا تختلف طريقة التوسيط النقدي المتّبعة فيها عن الطريقة التي اتبعها المترجم في توسيط روايتي هيسه ، « قصة شاب » و « لعبة الكريات الزجاجية » . كما مثّلت هذه المقدمة استمراراً ، بل وتكراراً ، لما جاء في مقالة « القضية لكافكا » ، سواء فيما يخص الحملة الخطابية على التفسيرات الصهيونية ، أم ما يخص الدعوة الى التمسك « تمسكاً لا هوادة فيه بإنسانية كافكا »[٧٠] . أما فيما يتعلق برواية « القضية » نفسها فقد تمحورت شروح كاتب المقدمة حول أغراض النقد الاجتماعي في هذه الرواية ، التي تصور ، في رأيه ، « محنة الانسان في مطلع القرن العشرين ، بعد البخار والكهرباء ، وفي مكان تظله الثقافة المسيحية الغربية » ! ولكن كافكا يمارس نقده الاجتماعي ، في رأي الدكتور ماهر ، انطلاقاً من « مفهوم اشتراكي » ، مما يدل على مدى إيمانه « بحتمية الاصلاح الاجتماعي والسياسي والثقافي وحتمية الاشتراكية »[٧١] . بذلك قدّم الناقد ـ المترجم تفسيراً « اشتراكيا » لرواية « القضية » ،

(٦٤) انظر : G. Brockelmann (1942, S. 285)

(٦٥) راجع : فرانتس كافكا (١٩٥٧) .

(٦٦) راجع : فرانتس كافكا (١٩٦٩) .

(٦٧) راجع : مصطفى ماهر (١٩٦٧) .

(٦٨) المرجع نفسه ، ص ٨٠٧ .

(٦٩) المرجع نفسه ، ص ٨٢٠ .

(٧٠) راجع : فرانتس كافكا (١٩٦٩ ، ص ٤) .

(٧١) المصدر نفسه ، ص ١١ ومايليها .

ولكنه تفسير يفتقر بدوره الى التحليل الرصين المتماسك . فتصوير البؤس لا يعني بالضرورة أن الأديب ينحو في نقده الاجتماعي منحى اشتراكياً ، ناهيك عن أن إقحام تفسير تبسيطي كهذا على رواية شديدة التعقيد والغموض كرواية « القضية » يتناقض تماماً مع الطريقة الفنية التي كُتب بها هذا العمل الأدبي المنفتح على مختلف التأويلات .

إذا نظرنا الى الترجمة العربية لرواية « القضية » ، نجد أنها لا تختلف ، من حيث نوعيتها ، عن الترجمة العربية لرواية « قصة شاب » ، التي قام بها المترجم نفسه . ففي هذه المرة أيضاً أعلن المترجم أنه قد أنجز ترجمة « كاملة » و « أمينة » و « دقيقة » ، ولكنه لم يتمكن في الواقع من تجسيد الصفات التي نسبها الى ترجمته[٧٢] . فالإخلال بالدقة يبدأ بترجمة عنوان الرواية ، وهو بالألمانية : (Der Prozess) ، فترجمته الدقيقة ليست « القضية » ، بل « المحاكمة » ، وقد اختار هذه الترجمة جرجس منسي في تعريبه الرواية نفسها عن الانكليزية ، وابراهيم العريس في ترجمته لسيناريو فيلم اورسون ويلز ، وهو صيغة سينمائية لهذه الرواية[٧٣] . لكن مثل هذه الأخطاء الدلالية ـ المعجمية لا تمثل سوى جانب ثانوي في اشكالية الترجمة التي قام بها الدكتور ماهر . فالوجه الرئيسي لتلك الاشكالية يتموضع على الصعيد الاسلوبي ، حيث لم يتمكن المترجم من أن يؤمن حدّاً أدنى من التعادل أو التقارب الأسلوبي والجمالي بين الترجمة والنص الأصلي . ويتجلى الافتقار وانعدام التقارب الأسلوبي في أوضح صورهما في الأسلوب الذي عرّب به المترجم الحوار الروائي ، الذي يتميز عن غيره من مكونات النص بدرجة عالية من الشفوية والاقتراب من اللغة الدارجة . فبدلاً من أن ينقل المترجم هذا الحوار بصورة مناسبة لغوياً وأسلوبياً ، لجأ الى تعريبه بطريقة أضافت تعدد وتنوع المستويات اللغوية والأسلوبية . ومن اللافت للنظر أن الدكتور ماهر قد عمد خلال نقله للحوار الروائي في بعض الأحيان الى استخدام مفردات وتعابير قديمة ومتقعرة ، لا يمكن أن تستخدم في التواصل الشفهي اليومي ، وتتناقض كل التناقض مع لغة كافكا وأسلوبه . فقد ترجم مثلاً كلمة (Still» بـ « صه » بدلاً من « إهدأ » ، و « entscheidend) بـ « الفيصل » ، بدلاً من « المهم » . « و (gerne) » بـ « على الرحب والسعة » ، بدلاً من « بكل سرور » . أما جملة (Sie sid vorsichtig) فقد ترجمها بـ « أنت عظيم الحيطة » ، بدلاً من « أنت حذر »[٧٤] .

إن حلولاً ترجمية كهذه ليست وليدة الصدفة ، بل تعبير عن نزعة الى التعويص والتقعر ، حيث يكون استخدام الوسائل اللغوية البسيطة أكثر ملاءمة . وهذه ، لبالغ الأسف ، نزعة متفشية في صفوف المترجمين العرب ، الذين كثيراً ما يميلون الى عرض عضلاتهم اللغوية والبلاغية ، حتى وإن تم ذلك على حساب التعادل الأسلوبي والجمالي ، ظناً منهم أنهم يترجمون بأسلوب « جزل » يبهر القارىء[٧٥] . ولحسن الحظ لم يحل المصير البائس ، الذي لقيته أعمال كافكا في الترجمة العربية ، دون أن يتأثر عدد كبير من القاصين العرب بتلك الأعمال عبر تلقيهم إياها بصورة إبداعية منتجه . فهناك إجماع من قبل النقاد على أن تأثير كافكا في القصة العربية المعاصرة كبير جداً ، ولكنه لم يول حتى اليوم ما يستحق

(٧٢) المصدر نفسه ، ص ٣ .

(٧٣) راجع : فرانتس كافكا (١٩٧٠) ، وفرانتس كافكا واوروسون ويلز (١٩٨١) .

(٧٤) انظر : فرانتس كافكا (١٩٦٩) ، ص ١٨ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ٢٢٦ .

(٧٥) من أبرز ممثلي هذه النزعة الدكتور عبد الرحمن بدوي ، وقد كانت لها عواقب وخيمة على ترجماته المسرحية التي تعرضت لانتقادات شديدة من جانب عدد من الباحثين ، بهذا الخصوص راجع دراستنا : (١٩٨٦/ ب) .

من دراسة . ومن المحاولات القليلة التي بُذلت على صعيد استقصاء تأثير كافكا في الأدب العربي المعاصر بحثان قصيران للناقدين رضوان ظاظا والدكتور حسام الخطيب . فقد سعى الأول لاظهار أوجه التشابه الفني بين قصتي « القبو » للكاتب السوري زكريا تامر و « حلم » لفرانتس كافكا ، وخلص الى أن القاسم المشترك ، الذي يجمع بين شخصيات هذين الأديبين ، هو « القدرة الغريبة على الخضوع »(٧٦) . ومثالاً على ذلك أورد الناقد « يوزف ك » بطل رواية « القضية » ، الذي ذُبح « عقاباً على ذنب لم يعرف ماهو » . لكن السيد ظاظا يرى أن كافكا لا يريد من قارئه أن يتوحد مع تلك الشخصيات المستكينة ، بل يود أن يثير في نفس هذا المتلقي « ردة الفعل التي لم تتوفر لدى شخصياته » ، وذلك هو غرض زكريا تامر أيضاً ، في رأي الناقد ، الذي يخطىء كل من يتهم هذين الأديبين بالتشاؤم والاستسلام للأمر الواقع .

ولئن كان التشابه بين شخصيات كافكا وتامر مسألة جديرة بالاهتمام ، فإنه من غير الجائز أن ندع ذلك التشابه يحجب عنا رؤية الاختلاف الكبير بين طريقتي هذين الأديبين في الكتابة . كما لا يجوز أن تنطلي علينا الغاية التي عقد الناقد مقارنته من أجلها . فمن الواضح أن السيد ظاظا يريد الدفاع عن زكريا تامر ضد النقد الذي وجهه إليه الداعون الى « الواقعية والالتزام » في الأدب العربي المعاصر ، وفي مقدمتهم أنصار « الواقعية الاشتراكية »(٧٧) . وقد زج الناقد بأديب عالمي الشهرة مثل كافكا في النقاش الدائر ضمن الأدب العربي المعاصر حول قضايا الواقعية والالتزام ، لا حباً بالمقارنة ، بل بغرض ترجيح كفة الطرف الذي يمثله زكريا تامر ، وهو طرف يرفض إلزام الأديب بالواقعية والالتزام السياسي والاجتماعي . وقد استعان السيد ظاظا برمز من رموز الثقافة الغربية المهيمنة في عالم اليوم ، وحاول أن يوظف النفوذ الضخم الذي تتمتع به تلك الثقافة في المجتمعات المتخلفة التابعة في الصراع الفكري الدائر ضمن الثقافة العربية . وهذا أسلوب لا نقرّه ، لأنه وليد منطق يكرّس التبعية الثقافية . فعقد المقارنات بين الأدب العربي والآداب الأجنبية أمر مشروع ومطلوب ، ولكن شريطة ألا نجعل من الآداب الأجنبية معياراً نقيم به أدبنا . ولا يجوز للدراسات الأدبية المقارنة أن تكون وسيلة تكريس للهيمنة الثقافية ، بل وسيلة تصدّ لتلك الهيمنة(٧٨) .

أما الناقد الدكتور حسام الخطيب فيرى أن علاقة تأثر مباشر تربط رواية « المحاكمة » لكافكا برواية « في المنفى » للكاتب السوري جورج سالم ، ويعتبر ذلك التأثير « دليلاً على استمرار التأثير المباشر للأدب الأوروبي في القصة السورية »(٧٩) . وهذا التأثير واضح كل الوضوح ، في رأي الناقد ، ولا يحتاج بالتالي الى إثبات : « فمن يقرأ رواية في المنفى لا يستطيع إلا أن يتذكر المحاكمة لكافكا » . ويتجلى التشابه بين هاتين الروايتين في العديد من « المفهومات المشتركة » ، التي يذكر الناقد منها : « الخطيئة الأصلية والبراءة والنفي الكوني والعذاب الانساني والحتمية المفروضة وانحداد الرؤية »(٨٠) . ومع أن ما سمّاه الدكتور الخطيب « مفهومات مشتركة » لا يتعدى كونه عناصر ثيماتية

(٧٦) راجع : رضوان ظاظا (١٩٧٩ ، ص ١٥٩) .

(٧٧) بهذا الخصوص راجع مثلاً : نبيل سليمان وبو علي ياسين (١٩٨٥) ، ص ٢١١ - ٢٣٠ .

(٧٨) بالنسبة للبنى التواصلية السائدة في المجتمع الدولي راجع : B. Tibi (1981)

(٧٩) راجع حسام الخطيب (١٩٨٠) .

(٨٠) المرجع نفسه ، ص ١٣١ .

ومضمونية ، فقد آثر الناقد ألا يخوض في مقارنة ثيماتولوجية ،[٨١] وأن يتخلى عن المقارنة الفلسفية والنظرية بين الروايتين « لصالح نوع من المقارنة الفكرية » ، وذلك من خلال المقارنة « بين العناصر الفنية المختلفة » . من ناحيتنا لا نفهم كيف يمكن للباحث أن يتجنب « المقارنة الفلسفية والنظرية » لصالح نوع من المقارنة الفكرية ، ولا كيف يمكنه التوصل الى ذلك من خلال المقارنة بين « العناصر الفنية المختلفة » . وعلى أية حال فإن أبرز العناصر الفنية ، التي يرى الناقد أنها مشتركة بين روايتي « المحاكمة » و « في المنفى » هي التالية : البطل الرئيسي غريب ومُدان سلفاً ؛ مشهد إلقاء القبض ؛ وفساد القضاة ؛ ودور المرأة في مساعدة البطل ؛ والغموض الذي يكتنف الحاكم[٨٢] . ويخلص الدكتور الخطيب من المقارنة التي عقدها بين الروايتين الى نتيجة تقيمية « ليست في صالح جورج سالم على الاطلاق » . فرواية « في المنفى » لا تتعدى كونها ، في نظر الناقد ، « نسخة مبسطة من رواية المحاكمة » ، وذلك لأن سالماً متأثر تأثراً شديداً بكافكا ، وهو يتبع خطاه ، وينسج على منواله » ، دون أن يكون لهذه المحاكاة « تسويغ كافٍ ، اما من زاوية معالجة الموضوع المشترك ، أو من ناحية إعطاء عمق جديد له »[٨٣] .

يمثل بحث الدكتور حسام الخطيب حول علاقة التأثير المفترضة بين روايتي « المحاكمة » و « في المنفى » نموذجاً لبحوث التأثير ذات المنحى التقويمي ، التي لا تكتفي باستقصاء أوجه التشابه بين أعمال تنتمي الى آداب مختلفة ، بل تتجاوز ذلك الى تقييم الأعمال الأدبية المقارنة ، والحكم على جودتها الفنية والفكرية . ولا جدال في أن لهذا النوع من الدراسات المقارنة فوائده ، وفي مقدمتها أنه يسلّط الضوء على حالات التقليد الفجّ وغير المسوّغ الذي يقدم عليه بعض الأدباء من ضعاف الموهبة ، وأنه يكشف عن نقاط الضعف الفنية والفكرية في بعض الأعمال الأدبية ، فيساهم بذلك في رفع سوية الأدب والنهوض به ، وتلك وظيفة أساسية من وظائف النقد الأدبي المقارن . ولكن من جهة أخرى لا يمكننا أن نتجاهل أن لهذا النوع من دراسات التأثير محاذيره ، وفي مقدمتها أن التشابه بين أعمال تنتمي الى آداب مختلفة لا يرجع بالضرورة الى التأثر أو المحاكاة ، فمن غير الجائز أن نتحدث عن « تأثير » ، مالم يسبق ذلك التأثير استقبال أدبي منتج[٨٤] .

فالتشابه قد يكون من النوع التوبولوجي ، الذي يرجع الى تشابه البنى الاجتماعية والثقافية للمجتمعات المختلفة ، لا الى علاقة أدبية قوامها التأثير والتأثر[٨٥] . وبالنسبة لروايتي « المحاكمة » و « في المنفى » ليس هناك ما يدل على وجود علاقة استقبال منتج بين جورج سالم وفرانتس كافكا ، ولم يقدم لنا الدكتور الخطيب ذلك الدليل[٨٦] . أما

(٨١) بخصوص المقارنة الثيماتولوجية في علم الأدب المقارن راجع : H. Dyserink (1981, S. 103)

(٨٢) راجع : حسام الخطيب (١٩٨٠) ، ص ١٣١ ومايليها) .

(٨٣) المرجع نفسه ، ص ١٣٥ وما يليها .

(٨٤) بخصوص علاقة التأثير بالاستقبال الأدبي المنتج راجع : U. Weisstein (1968,S. 35)

(٨٥) فيما يتعلق بأنماط العلاقات الأدبية راجع : G.R. Kaiser(Hg) (1980,S. 91—101) راجع أيضا بحث المقارن السوفيتي فيكتور جيرمونسكي ضمن هذا الكتاب . ومن الجدير بالذكر أن الفضل في توضيح القرابة « التوبولوجية » بين الآداب المختلفة ، حتى تلك التي لم تقم بينها صلات أدبية مباشرة ، يرجع الى هذا الباحث الكبير ، الذي لم تُستوعب أعماله في العالم العربي بصورة وافية . راجع : سعيد علوش (١٩٨٧ ، ص ١٢٨) .

(٨٦) لم يشر الدكتور الخطيب في سياق عرضه لمراحل تأثر القصة السورية الحديثة بالأدب الأوروبي الى وجود أية علاقة استقبالية بين كافكا وجورج سالم . لذا جاء إيراده رواية « في المنفى » مثالا على استمرار التأثير المباشر الذي مارسه الأدب الأوروبي في القصة السورية مفاجئا للقارىء .

المحذور الثاني فيتمثل في أن المنحى الآنف الذكر في دراسات التـأثير يجعـل من العمل الأدبي الأجنبي ، والأوروبي بالتحديد ، معياراً يقيم بموجبه العمل الأدبي العربي ، فيحكم على نجاحه أو فشله فنياً وفكرياً بمقياس خارجي ، لا وفقاً لقيمة هذا العمل في إطار الأدب القومي الذي ينتمي إليه . ألا ينطوي هذا المنهج على خطر الإقرار الضمني بتفوق وهيمنة الآداب الأوروبية ، والوقوع غير المقصود في شرك « المركزية الأوروبية » ؟[٨٧] على أية حال فقد أصبحت علاقة رواية الأديب العربي السوري جورج سالم « في المنفى » برواية « المحاكمة » للكاتب الألماني اللغة فرانتس كافكا مطروحة للنقاش ، وذلك منذ أثار الدكتور الخطيب هذه المسألة في بحثه الآنف الذكر ، ولا نظن أن الكلمة الأخيرة في هذا الموضوع قد قيلت . وفي رأينا أن الأسلوب الرمزي أو الأمثولي الذي يشكل أساس الطريقة الفنية في روايتي « المحاكمة » و « في المنفى » ، هو الجانب الأجدر بأن تتناوله الدراسات المقارنة ، بغض النظر عن مسألة التأثير والتأثر ، التي تضاءلت أهميتها بتراجع نفوذ « المدرسة الفرنسية » في علم الأدب المقارن[٨٨] .

في مطلع السبعينات عُرّبت روايتا كافكا الأخريان : « أمريكا » ، التي نقلها الدسوقي فهمي عن الانكليزية ، و « القصر » ، التي ترجمها وقدم لها الدكتور مصطفى ماهر[٨٩] ، فأصبحت بذلك كل روايات كافكا في متناول القارىء العربي . بعدئذ شهد الاستقبال الترجمي لأعمال هذا الأديب شيئاً من الركود ، فلم يقـم أحد بإعادة ترجمة الأعمال التي عُرّبت بصورة غير مناسبة ، ولم تمتد حركة الترجمة الى قصص كافكا وكتاباته السيرية إلا ببطء شديد[٩٠] . ولكن الوطن العربي شهد منذ مطلع السبعينات نقاشاً حامياً حول علاقة كافكا بـالصهيونيـة ، وهو نقـاش لا نريـد الدخـول في تفصيلاته ، كي لا ننسف الإطار المرسوم لهذا البحث ، بل نكتفي بأن نعرضه بإيجاز[٩١] .

لئن كان استقبال كافكا ترجمياً قد تم في القطر العربي المصري بالدرجة الأولى ، فإن الجدال العربي حول صهيونية هذا الأديب قد دار في أقطار عربية أخرى ، هي : لبنان وسورية والعراق . وقد انقسم المشتركون في ذلك النقاش الى معسكرين ، الأول يضم خصوم كافكا ، الذين اعتبروه صهيونياً خطيراً تجب محاربته ، والثاني يحوي مريدي هـذا الأديب ، الذين انبروا لتبرئته من تهمة الصهيونية ، بل وحاولوا أن يجعلوا منه أديباً معادياً لليهودية والصهيونية على حد سواء . في مراحل النقاش الأولى حاول بعض النقاد المقربين من الحركة الوطنية الفلسطينية ، مثل سعدي يوسف وأنور

(٨٧) راجع بهذا الخصوص : G.R. Kaiser (1980, S. 22)

(٨٨) بخصوص الأسلوب الأمثولي في رواية « المحاكمة » راجع : H. Binder (Hg.) (1979, Bd . 2, S. 438)
وحول المدرسة الفرنسية في علم الأدب المقارن راجع سعيد علوش (١٩٨٧ ، ص ٥٥ ـ ٨٤) . ارجع كذلك الى نقدنا لأبحاث التأثير المقدمة في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن دمشق ٦ ـ ٩ تموز (١٩٨٦) ، (١٩٨٦/٧/٢١) ولسوء الحظ لم تُوثق النقاشات النظرية التي دارت في ذلك المؤتمر ، واكتفي بنشر الأبحاث المقدمة في الدوريات السورية أما كتاب الدكتور سعيد علوش المشار إليه آنفا فقد فرغ المؤلف من وضعه قبل انعقاد المؤتمر ، وقد جاء خاليا من أية إشارة الى أبحاثه .

(٨٩) راجع : فرانتس كافكا (١٩٧٠) ، فرانتس كافكا (١٩٧١) .

(٩٠) لم يُترجم حتى اليوم من كتابات كافكا السيرية إلا القليل ، وذلك بالرغم من كثرة الاستشهاد بتلك الكتابات . وقد علمنا أن المرحوم رمسيس يونان قد عرّب « رسالة الى الأب » التي تعتبر من أهم وثائق السيرة الذاتية لكافكا ، لكننا لم نتمكن ، بسبب معيقات البحث العلمي المعروفة للجميع ، من التحقق من تلك الترجمة . أما بالنسبة لترجمة قصص كافكا القصيرة فإن أبرز ما تم على هذا الصعيد هو قيام الدكتور سامي الجندي بتعريب بعضها عن الفرنسية . راجع: فرانتس كافكا (١٩٨٢) .

(٩١) نحيل من يريد تفصيلات حول هذا النقاش الى بحثنا (١٩٨٧) و (١٩٨٨/ ت) .

الغساني وفيصل دراج ومحمود موعد ، أن يبرهنوا ، تحدوهم الى ذلك دوافع وطنية تقدمية ، أن كافكا صهيوني . ثم تصاعدت الحملة المعادية لكافكا ، الى أن بلغت ذروتها في مقالة للناقد العراقي كاظم سعد الدين ، الذي قام بمحاولة فريدة في نوعها لإثبات أن كل ما كتبه كافكا من روايات وقصص قد كان مسخّراً لخدمة الصهيونية(٩٢) . وكان من الطبيعي أن تستثير تلك الحملة ، التي ظهر فيها من توظيف تعسفي لكتابات كافكا السيرية وقصصه ، ردود فعل أنصار هذا الأديب ، وفي مقدمتهم الباحثة العراقية بديعة أمين ، التي ألّفت كتاباً ترد فيه على كاظم سعد الدين وغيره من خصوم كافكا ، وتحدد موقفها من المسألة المطروحة للنقاش ، وهو موقف يتلخص في أن كافكا ليس أديباً صهيونياً ، كما يزعم الصهاينة وبعض النقاد العرب الذين وقعوا في حبائل الإعلام الثقافي الصهيوني ، وإنما أديب معاد للصهيونية ، بدليل أنه يكيل لليهود من النقد والتجريح والأوصاف النابية ما لا يمكن إلا أن يستنزل عليه لعنة الصهاينة »(٩٣) .

يمثل النقاش العربي حول صهيونية كافكا حالة فريدة في استقبال كافكا على المستوى العالمي . ومن الملاحظ أن هذا النقاش قد دار حول مسائل غير أدبية بالدرجة الأولى ، فإذا امتد الى قضايا أدبية ، فقد كان يتمحور حول قصة قصيرة عنوانها « بنات آوى وعرب » ، التي تبدو للوهلة الأولى صالحة لأن توظف في نقاش كهذا .(٩٤) أما فيما يتعلق بالإشكالية السياسية رالايديولوجيه التي تناولها المشتركون في النقاش ، فمن المؤكد أن هذا الجدال الذي دام قرابة عقدين ، ولم ينته بعد ، لم يقدم أية مساهمة في توضيح علاقة كافكا المعقدة باليهودية والصهيونية ، وظل متخلفاً عن المستوى الذي بلغته البحوث العالمية المتعلقة بهذه المسألة . ولعل السبب الرئيسي في ذلك هو أن معظم الذين شاركوا في ذلك النقاش غير مؤهل من الناحيتين اللغوية والعلمية لأن يخوض فيه . فلا بد لمن يريد أن يدلي بدلوه في مسألة شائكة ، مثل علاقة كافكا بالصهيونية ، من أن يجيد اللغة الألمانية التي كُتبت بها مؤلفات هذا الأديب ، وأن يحيط بالأدب الألماني ، وبالخلفيات الثقافية والتاريخية لأدب كافكا(٩٥) . وقد أدى عدم توافر هذا الشرط الضروري الى اعتماد المشتركين في النقاش على المراجع الفرنسية والانكليزية غير الموثوقة ، وفي مقدمتها كتاب الفيلسوف الفرنسي روجيه غارودي « واقعية بلا ضفاف » المترجم الى العربية(٩٦) . وأخيراً لا بد من التنويه الى أن لهذا النقاش خلفية سياسية وتاريخية ، هي الصراع العربي الصهيوني ، الذي شمل ميادين الأدب والثقافة . فقد حاولت الصهيونية توظيف شهرة كافكا العالمية الضخمة لصالح دعايتها الثقافية ، مما أثار ريبة بعض النقاد العرب ، ودفعهم الى وصم هذا الأديب بالصهيونية . ومع أننا لا نشك في نبل الدوافع القومية التي حركت هؤلاء النقاد ، لكن نبل الدافع لا يبرر ما وقعوا فيه من أخطاء ومغالطات ، ومن خروج على الأعراف العلمية ، بل وعلى المنطق في بعض الحالات .

في كل الأحوال فإن استقبال كافكا هو الفصل الأشدّ إثارة ، لا في استقبال الأدب الألماني ، بل في استقبال الآداب

---

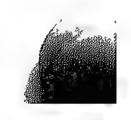
(٩٢) راجع : كاظم سعد الدين (١٩٧٧) .

(٩٣) انظر : بديعة أمين (١٩٨١ ، ص ٥٥) .

(٩٤) تُرجمت هذه القصة على الخلفية المذكورة أكثر من مرة . راجع : فرانتس كافكا (١٩٧٤) و (١٩٨٢) و (١٩٨٨) .

(٩٥) بخصوص الخلفيات التاريخية لأدب كافكا نحيل القارىء الى مقالة الفيلسوف النمساوي المعروف إرنست فيشر E. Fischer (1975) والى أشمل مرجع حول حياة كافكا وادبه وبحوثه : H. Binder (Hg) (1979) .

(٩٦) راجع : روجيه غارودي (١٩٦٨) ، ص ١٣٧ - ٢٢٤ .



الأجنبية كلها في العالم العربي . ولا شك في أن هذا التلقى ، بأشكاله الترجمية والنقدية والابداعية ، وبجوانبه السياسية ، سيشغل النقاد والباحثين ردحاً طويلاً من الزمن .

ملاحظات ختامية

إذا استرجعنا ما جاء في هذا البحث حول استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي فإننا نستطيع استخلاص النتائج التالية :

١ ـ لقد كان هذا الاستقبال جزئياً ، مبعثراً ، وعشوائياً ، بحيث لا يمكن للمرء أن يتبين فيه معالم تاريخ استقبالي مترابط .

٢ ـ على الصعيد الترجمي : أ) كان هذا الاستقبال محدوداً ، فلم يغط سوى نسبة ضئيلة من الأعمال الروائية الجديرة بالتعريب ، ولم يسد غير جزء يسير من الحاجة الثقافية الموجودة في المجتمع المتلقي . ب) قلّ أن أخذت تلك الحاجة معياراً لاختيار الأعمال المراد تعريبها ، فجاء الاختيار غير موفق في كثير من الحالات ، مما حدّ من التأثير الجمالي والفكري الذي مارسته الأعمال الروائية المترجمة . ج) كانت نوعية الترجمة في معظم الحالات غير مُرضية ، ولاسيما من النواحي الأسلوبية والجمالية ، إذ قلّ أن توافر فيها الحد الأدنى من التقارب الأسلوبي والجمالي بين الترجمة والنص الأدبي الأصلي[٩٧] . وقد كان هذا سبباً رئيسياً في ضعف التأثير ، وضآلة الدور التجديدي ، الذي لعبته الأعمال الروائية المترجمة في الأدب المتلقي . د) كان لمترجم واحد هو الدكتور مصطفى ماهر حصة الأسد في إنجاز الترجمات .

ومع أنه لا يمكن لمنصف أن ينكر الدور الكبير الذي لعبه هذا الرجل في التعريف بالأدب الألماني ، فإن الانصاف يقتضي كذلك أن نقف وقفة موضوعية وصريحة من الترجمات الأدبية التي أنجزها . فالدكتور ماهر لا يمثّل حالة فردية مقتصرة على قطر عربي معين ، أو على استقبال أدب أجنبي دون سواه بل نموذجاً يجده المرء في كل الأقطار العربية ، وعلى صعيد استقبال كل الآداب الأجنبية . إنه نموذج الأكاديمي المتخصص في أحد الآداب الأجنبية ، ولكنه لا يملك الموهبة الأدبية ، والحساسية الأسلوبية والجمالية ، اللتين تجعلان منه مترجماً أدبياً موفقاً ، ومع تقديرنا الشديد لهؤلاء الأكاديميين ، نرى أنه لا يجوز لمنزلتهم الأكاديمية أن تمنعنا من أن نقف من الترجمات التي أنجزوها وقفة نقدية علمية وغير مجاملة ، وذلك خدمة لحركة الترجمة ، وللحياة الأدبية في الوطن العربي .

٣ ـ يمكن اعتبار القسم الأعظم من محاولات التوسيط النقدي للروايات الألمانية المترجمة غير موفق ، ولا يسهم في تيسير استقبال تلك الروايات ، وتعميق فهم القارىء العربي لها . فكثيراً ما افتقرت المحاولات المذكورة الى التوجه المقارن ، ووضوح العرض ، والأناقة الأسلوبية ، والمنهجية ، وغير ذلك من مقومات التوسيط السليم للأعمال الأدبية الأجنبية .

---

(٩٧) بخصوص مسألة التعادل الأسلوبي والجمالي في الترجمة الأدبية راجع J. Levy (1969)

٤ ـ رغم التقدم الفني والفكري الكبير الذي تتسم به الرواية الألمانية الحديثة ، ورغم تمتع عدد كبير من أعمالها براهنية شكلية ومضمونية كبيرة بالنسبة للأدب العربي الحديث ، فإن استقبال هذه الرواية في شكله الابداعي المنتج لم يلعب أكثر من دور هامشي في تجديد الرواية العربية . وهذا يرجع في المقام الأول الى رداءة نوعية الترجمات ، التي جعلت الأدباء العرب يُعرضون عن تلقيها بصورة إبداعية ، وعن التأثر بها .

في الختام لا بد لنا من أن نتساءل : كيف يمكننا أن نصحح استقبال الرواية الألمانية الحديثة ، ليكون أكثر انسجاماً مع الحاجات الثقافية للمجتمع العربي من جهة ، ومع واقع تلك الرواية من جهة أخرى ؟ إن أول ما ينبغي عمله هو إخضاع ما تم نقله الى العربية من أعمال روائية ألمانية لنقد منهجي صارم ، يشمل أصعدة النص والمعنى واللغة والأسلوب . فالاستقبال الترجمي الصحيح هو أساس كل استقبال سليم للآداب الأجنبية[٩٨] . وغني عن الشرح أن على هذا التوسيط النقدي أن يعتمد منهجاً مقارناً ، يقيم جسوراً بين الأدبين العربي والألماني ، ويجعل المتلقين العرب يعون هويتهم الثقافية بصورة أفضل ، عبر مقابلتها بالثقافة الأجنبية .

فاستقبال الآداب الأجنبية بصورة غير نقدية ، وبمعزل عن الحاجات الثقافية للمجتمع المستقبل ، لا يؤدي إلا الى مزيد من التبعية والغربة الثقافيتين . وفي رأينا فإن الأمة العربية قد تجاوزت مرحلة الانبهار غير الانتقادي بالثقافات الأجنبية ، وانتقلت الى مرحلة استيعاب تلك الثقافات على ضوء حاجاتها ، وانطلاقاً من هويتها الثقافية الراسخة . فلماذا نستثني الرواية الألمانية الحديثة من هذه المقولة ؟[٩٩]

* * *

(٩٨) لقد حاولنا التصدي لهذه المهمة في كتابنا : A. Abboud (1984) الذي ستصدر طبعته العربية ضمن منشورات وزارة الثقافة بدمشق .

(٩٩) لقد ساهمنا في ذلك بالنسبة للدراما الألمانية الحديثة عندما عربنا كتاب فالترهينك (١٩٨٣) ، ووضعنا له مقدمة استعرضنا فيها استقبال هذه الدراما في العالم العربي ، ومعجماً لكتّاب الدراما الألمان ، إضافة الى بيبليوغرافيا الأعمال الدرامية الألمانية ، التي تُرجمت الى العربية .

• أهم المراجع والمصادر

١ ـ باللغة العربية

ـ أمين ، بديعة (١٩٨١) : هل ينبغي إحراق كافكا . بيروت : دار الآداب .

ـ بريخت ، برتولت (١٩٦٧) : قصائد ، ترجمة عبد الغفار مكاوي . القاهرة : دار الكتاب العربي .

ـ تراكل ، جورج (١٩٨٨) : قصائد مختارة ، تعريب فؤاد رفقة ، بيروت : المكتبة البوليسية .

ـ حسن ، محمد عبد الغني (١٩٦٦) : فن الترجمة في الأدب العربي ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة .

ـ حسين ، طه (١٩٧٠) : فرانز كافكا . في : ألوان ، القاهرة : دار المعارف . ط ٤ .

ـ الخطيب ، حسام (١٩٨٠) : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ، دمشق : المكتب العربي لتنسيق الترجمة ، ط ٢ .

ـ دراج ، فيصل (١٩٨١) : العلاقة الروائية في العلاقات الانتاجية ، في : الطريق ، العدد ٣ ـ ٤/ ١٩٨١ ، ص ٢٢ ـ ٥٨ .

ـ ريلكه (١٩٦٩) : قصائد مختارة ، تعريب فؤاد رفقة ، بيروت : دار النهار .

ـ زفايج ، ستيفان (١٩٧٣) : لاعب الشطرنج : ترجمة يحي حقي ، القاهرة : دار الكتاب الجديد .

ـ زيادة ، مي (١٩٨٠) : ابتسامات ودموع أو الحب الألماني ، دمشق ، مؤسسة نوفل .

ـ زيتونة ، لطيف (١٩٨٨) : ترجمة المسرحية الى العربية في عصر النهضة . الفيصل ، العدد ١٣٦ ، أيار ـ حزيران ١٩٨٨ ، ص ٢٨ ـ ٣٢ .

ـ سعد الدين ، كاظم (١٩٧٧) : حل رموز كافكا الصهيونية ، في : الأقلام ، العدد ٩ ، ١٩٧٩ ، ص ٥٥ ـ ٦٦ .

ـ سليمان ، نبيل وبو علي ياسين (١٩٨٥) : الأدب والايديولوجيا في سورية . اللاذقية : دار الحوار ط ٢ .

ـ ظاظا ، رضوان (١٩٧٩) : الحلم والواقع عند فرانز كافكا وزكريا تامر ، في : المعرفة ، العدد ٢٠٣ ، كانون الثاني ١٩٧٩ ، ص ١٤٧ ـ ١٦٠ .

ـ عامل ، مهدي (١٩٧٦) : في نمط الانتاج الكولونيالي ، بيروت : دار الفارابي .

ـ عبود ، عبده (١٩٨٦) : الترجمة والحاجات الحضارية . دعوة الى فتح ملف ثقافي عربي ، الموقف الأدبي ، العدد ١٨٥ ، أيلول ١٩٨٦ ، ص ٩ ـ ١٨ .

ـ عبود ، عبده (١٩٨٦/ ب) أهكذا يكون المسرح العالمي : حول الترجمة العربية لمسرحيات شيلر ، في : الحياة المسرحية . ٢٨ ـ ٢٩/ ١٩٨٦ ، ص ٩ ـ ١٨ .

ـ عبود ـ عبده (١٩٨٧) : أين تقع أرض كنعان ؟ النقاش العربي حول صهيونية كافكا . في : المعرفة ، ع ٣٠٤ ـ ٣٠٥ ، تشرين ثاني ـ كانون أول ١٩٨٧ ، ص ٩٠ ـ ١١٥ .

ـ عبود ، عبده (١٩٨٨/ أ) : في انتظار « الدكتور فاوستوس » . في : تشرين ، ١٩٨٨/٦/١٥ .

ـ عبود ، عبده (١٩٨٨/ ب) : البطن الذي أنجب الفاشيّه . الأسبوع الأدبي ، ١٨/ آب/١٩٨٨ .

ـ عبود ، عبده (١٩٨٨/ ت) : أوقفوا كافكا على قدميه . التوباد ، المجلد الأول ، العددان الثاني والثالث ، ابريل ١٩٨٨ . ص ٥٥ ـ ٥٧ .

ـ غارودي ، روجيه (١٩٦٨) : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، القاهرة : دار الكاتب العربي .

ـ غوته ، يوهان فولفغانغ (١٩٨٠/ أ) : الديوان الشرقي للشاعر الغربي ، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات ، ط ٢ .

ـ جيته (١٩٨٠/ ب) : آلام فارتر ، ترجمة أحمد حسن الزيات ، تقديم الدكتور طه حسين ، بيروت : دار القلم .

ـ الغيطاني ، جمال (١٩٨٠) : مذكرات نجيب محفوظ . في : المسيرة ، العدد ٨ ، ١٩٨٠ ، ص ٦٧ ـ ٧٥ .

ـ كافكا ، فرانز (١٩٥٧) : المسخ ، ترجمة منير البعلبكي ، بيروت : دار العلم للملايين . ط ٢ ١٩٧٩ .

ـ كافكا ، فرانز (١٩٦٩) : القضية . ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى ماهر ، القاهرة : دار الكاتب العربي .

ـ كافكا ، فرانز (١٩٧٠/ أ) : المحاكمة . ترجمة جورج منسي ، القاهرة : دار الكتاب الجديد

ـ كافكا ، فرانز (١٩٧٠/ ب) : أمريكا ، ترجمة الدسوقي فهمي ، القاهرة : دار الهلال .

ـ كافكا ، فرانز (١٩٧١) : القصر ، ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى ماهر ، القاهرة : دار الكاتب العربي .

ـ كافكا ، فرانز (١٩٧٤) : بنات آوى وعرب ، ترجمة فيصل دراج ومحمود موعد ، في : الموقف الأدبي ، العدد ٦/ ١٩٧٤ ، ص ١٢٤ ـ ١٢٧ .

ـ كافكا ، فرانز (١٩٨٢/ أ) : بنات آوى وعرب . ترجمة صلاح حاتم ، في : المعرفة ، العدد ٢٤١ ، آذار ١٩٨٢ .

ـ كافكا ، فرانز (١٩٨٢/ ب) : سور الصين ، ترجمة د . سامي الجندي ط١ ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات .

ـ كافكا ، فرانز (١٩٨٨) : « ابن آوى وعرب » و « حلم » ، ترجمة : الياس حنا الياس ، عن الفرنسية ، مجلة « الكرمل » ، العدد ٢٦/ شباط ١٩٨٨ .

ـ كافكا ، فرانز/ اوروين ويلز (١٩٨١) : المحاكمة ، ترجمة وتحرير ابراهيم العريس ، بيروت : دار الطليعة .

ـ لوكاش ، جورج : (١٩٧٧) : توماس مان ، ترجمة كميل قيصر داغر ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات .

ـ مان ، توماس (١٩٦١) : آل بودنبروك . ترجمة محمود أبراهيم الدسوقي ، القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة .

ـ مان ، هاينريش (١٩٥٩) : الملاك الأزرق ، ترجمة صادق رشيد ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر .

ـ مان ، هاينريش (١٩٦١) : الملاك الأزرق ، ترجمة خيرات البيضاوي ، بيروت : دار العلم للملايين .

ـ مان ، هاينريش (١٩٨٧) : الخنوع ، ترجمة وتقديم ، ليل نعيم ، بيروت : دار الوحدة .

ـ ماهر ، مصطفى (١٩٦٥) : هرمان هيسه ومحنة الثقافة المعاصرة . في : الفكر المعاصر ، العدد ١ ، آذار ١٩٦٥ ، ص ٥٩ ـ ٦٨ .

ـ ماهر ، مصطفى (١٩٦٧) : القضية لكافكا . في : تراث الانسانية ، العدد ١ ، نوفمبر ١٩٦٧ ، ص ٨٠٧ ـ ٨٣٠ .

ـ ماهر ، مصطفى (١٩٧٤) : ألمانيا والعالم العربي ، ترجمها وقدم لها د . مصطفى ماهر ، شارك في الترجمة د . كمال رضوان ، بيروت : دار صادر .

ـ ماهر ، مصطفى (١٩٨٣/ أ) : فاوست في الأدب العربي المعاصر ، فصول ، المجلد الثالث ، العدد الرابع ، يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٣ ، ص ٢٣٨ ـ ٢٤٧ .

ـ ماهر ، مصطفى (١٩٨٣/ أ) : الترجمة من الألمانية الى العربية ، في : ٢٥ عاماً معهد غوته في القاهرة ، القاهرة : معهد جوته ، ١٩٨٣ ، ص ٢٢ ـ ٢٧ .

ـ ماهر ، مصطفى وفولفغانغ أوله (١٩٧٩) : مؤلفات لكُتاب ألمان مترجمة الى اللغة العربية سلسلة بيبليوغرافية ، بون ـ بادجودسبرغ ١٩٧٩ .

ـ مارور ، جورج (١٩٨١) : ماهو خاص بنا ، قصائد ، ترجمة وتقديم : عادل قرشولي . بيروت .

ـ مكاوي ـ عبد الغفار (١٩٦٨) : البلد البعيد . الشعر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية . القاهرة ، دار الكاتب العربي .

- مكاوي ، عبد الغفار (١٩٧١) : التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة .

- مكاوي ، عبد الغفار (١٩٧٤) : ثورة الشعر الحديث . النصوص . القاهرة . الهيئة المصرية العامة .

- مكاوي ، عبد الغفار (١٩٨٧) : قصيدة وصورة . الكويت . سلسلة « عالم المعرفة » .

- نجيب ، ناجي (١٩٧٥) : قصة توماس مان « آل بودنبروك » وثلاثية نجيب محفوظ . في : فكر وفن ، العدد ٢٥ ، ١٩٧٥ ، ص ٢٧ - ٦٥ .

- نجيب ، ناجي (١٩٨٢) : جوانب من استيعاب غوته في العربية ، كيف استوعب العقاد فاوست ، في : فكر وفن ، العدد ٣٧ ، ١٩٨٢ ، ص ١١ - ١٦ .

- هلدرلين (١٩٧٤) : مختارات من شعره ، تعريب فؤاد رفقة ، بيروت : الأهلية للتوزيع والنشر .

- هيسه ، هرمان (١٩٦٨) : قصة شاب . ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى ماهر ، القاهرة : دار الكاتب العربي .

- هيسه ، هرمان (١٩٦٩) : لعبة الكريات الزجاجية ، ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى ماهر ، القاهرة : دار الكاتب العربي .

- هيسه ، هرمان (١٩٧٣) : ذئب البوادي ، ترجمة النابغة الهاشمي ، دمشق ط ١ ١٩٧٣ ، بيروت : دار ابن رشد ، ط ٢ ١٩٧٩ ، ط ٣ ١٩٨٦ .

- هيسه ، هرمان (١٩٨٢) : رحلة الشرق ، ترجمة ممدوح عدوان ، بيروت : دار الشروق .

- هيسه ، هرمان (١٩٨٦ / أ) : سد هارتا ، رواية ، ترجمة ممدوح عدوان ، عمان : دار منارات .

- هيسه ، هرمان (١٩٨٨) : المتشرد ، ترجمة محمد زفزاف ، مراجعة شفيقة مطر ، بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة .

- هينك ، فالتر (١٩٨٣) : الدراما الحديثة في ألمانيا ، ترجمة وتقديم عبده عبود ، دمشق .

❊ ❊ ❊

٢ ـ باللغات الأجنبية

— Abboud, Abdo (1984) : **Deutsche Romane im arabischen Orient,** frankfurt/M

— Bachmann, Peter (1985) : Deutsche gedichte in arabischer Uebersetzung. In : sprache im technischen Zeitalter, 96-1985, S. 267-271.

— Binder, Hartmut (Hg.) (1979) : **Kafka-Handbuch,** stuttgart.

— Brockelmann, Carl (1942) : **Geschichte der arabischen Literatur,** 3. Supplementband, Leiden.

— Deutscher, Isaac (1966) : Lukacs, Critique de Thomas Mann, In : **Temps Modernes, Nr. 241.**

— Dib, Nahed (1979) : **Die Wirkungen des Stueckeschreibers B. Brecht in Aegypten,** stuttgart.

— Dyserin k Helmut (1981) : **Komparatistik Eine Einfuehrung,** Bonn.

— Fischer, Ernst (1975) : **Von grillparzer zu Kafka,** Frankfurt a.M.

— Haffar, Nabil (1988) : **Arabische Brecht-Rezeption,** Berlin.

— Haywood, John F. (1971) : **Modern Arabic Literature** 1800-1970, London.

— Hesse, Hermann (1970) : **Gesamelte Werke,** Frankfurt a.M.

— Hilmi, Aladdin (1985) : **Arabische Goethe-Rezeption,** Bonn.

— Kaiser, Gerhard R. (1980) : **Einfuehrung in die Vergleichende Literaturwissenschaft,** Darmstadt.

— (Hg.) (1980) : **Vergleichende Literturforschung in sozialistischen Laendern,** Stuttgart.

— Karasholi, Adel (1970) : **Das Lehrstueck "Die Ausnahme und die Regel" und die arabische Brecht-Rezeption**

— Levy, Jiri (1969) : **Die literarische Uebersetzung Theorie einter Kunstgattung,** Bonn.

— Lexikon **deutschsprachiger Schriftsteller** (1974), Leipzig.

— Lukacs, George (1957) : **Thomas Mann,** Berlin.

— Mann, Heinrich (1976) : **Werkauswahl in zehn Baenden,** Duesseldorf.

1932-1976) : **The blue Angel,** Trns. Howard Fertig, New York.

— Mann, Thomas (1974) : **Gesammelte Werke in dreizehn Baenden,** Frankfurt-M.

— Mikkawy, Abdel-Ghaffar (1976) : **Faustaufnahme in Aegypten,** in : D. Papenfuss und J. Soering, Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur in Ausland, Stuttgart.

— Mueller, Friedrich M. (1873) : **Deutsche Liebe Aus den Blaettern eines Fremdlings,** Leipzig.

— Merkel, Ulrich (1982) : Zur Rezeption deutscher Gegenwartsliteratur in der dritten Welt, in : K. Stocker (Hg.) : **Literatur der Moderne im Deutschunterricht,** Koenigstein-Ts.

— Reiss, Katharina (1971) : **Moeglichkeiten und Grenzen der Uebersetzungs - Kritik,** Muenchen.

— Ruediger, Horst (1981) : **Europaeische Literatur** — Weltliteatur In : Komparatistik, Hg. v. F. Rinner u.K. Zernis-chek, Heidelberg.

— Schmitt, Hans-Juergen (1978) : **Der Strei mit Georg Lukacs,** Frankfurt/M.

— Tibi, Bassam (1971) : **Zum Nationalismus in der dritten Welt am arabischen Exempel,** Frankfurt a.M.

(1972) : Sprachentwicklung und sozialer Wandel, In : **Die Dritte Welt,** Nr. 4-1972.

(1981) : **Die Krise des modernen Islam,** Muenchen.

— Wahrig, Gerhard (1980) : **Deutsches Woerterbuch,** Muenchen.

— Weisstein, Ulrich (1968) : **Einfuehrung in die Vergleichende Literatur — wissenschaft,** Stuttgart.

— Welzig, Werner (1970) : **Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert,** Stuttgart.

— Youssef, Magdi (1976) : **Brecht in Aegypten,** Bochum.

الغزالي ونظرية المعرفة

مصطفى النشار
كلية الآداب - جامعة القاهرة - قسم الفلسفة

لم أتهيب الكتابة عن فيلسوف قدر تهيبي من الكتابة عن أبي حامد الغزالي فهو شخصية موسوعية لها مكانتها الدينية الرفيعة عند كل المسلمين . وما لهذا تهيبت ، إنما كان تهيبي لأسباب أخرى أهمها أن الداخل الى رحاب الغزالي إنمايسبح في بحر ماله نهاية والوصول الى شاطئه وهم كبير ، فهيهات لأحد أن يستطيع الإمساك بجوهر فكر هذا الرجل ، ربما لأنه هو نفسه قد صعب المهمة على كل قرائه ودارسيه بقلقه وتوتره الفكري الدائم ، فكانت انتقالاته المفاجئة والسريعة عبر رحلته الفكرية الطويلة من مجال فكري الى آخر وهو في تلك الانتقالات يرى آراء قد تتناقض أحيانا وقد تتوافق أحيانا أخرى . إنه المتكلم ، والفيلسوف ، والمنطقي ، والفقيه ، والإمام ، والصوفي . إنه العقلاني صاحب منهج الشك . والمجادل الذي يهابه الجميع ويرضخون لحجته وقوة منطقه ، وهو صاحب الرؤى الصوفية التي تستعصي على الأفهام لكنها تمس وتر القلوب وتقربها الى الله .

لقد لخص الغزالي بشخصيته وبما كتبه الروح الاسلامية والفكر الاسلامي بصورة مركبة وفريدة . لقد أراد أن يغير بطموحه المحدود وبعقليته الفذة ونهمه الشديد هذه الروح ليصبح الشاهد الأول والأخير على الفكر الاسلامي . لقد أراد أن يكون مرآة ينظر فيها المسلم التقي العادي فيرى نفسه وينظر فيها المجادل والفيلسوف فيرى نفسه . ويا ليت الأمر كان بهذه البساطة وإلا لقلنا إن الغزالي قد حقق ببراعة التوافق بين إسلام العوام وإسلام المجادلين والفلاسفة .

لكن الواضح أن الغزالي انتصر لاسلام العوام والمتصوفة ، وأعلن تكفير الفلاسفة في المسائل الخلافية الثلاث الشهيرة ، فاكتسب بذلك صفة لم يكتسبها غيره ، إنه الفيلسوف عدو الفلاسفة . . والعقلاني عدو

العقل، فلماذا اجتمعت لديه هذه التناقضات ؟! وهل هي حقا تناقضات ؟.

لقد قتل الباحثون الغزالي بحثا ودراسة، وكادوا يجمعون على أنه رغم صعوبة دراسته، فقد استطاعوا تتبع مشواره الفكري وتطوره الروحي فكان لهم أن أمسكوا بالخيط الفكري الذي ارتقى فيه الغزالي من احترام للمحسوس والمعقول الى الشك فيهما ثم هجر علم الكلام والفلسفة على السواء وارتاح أخيرا الى طريق المتصوفة والى يقين الرؤى الصوفية. وبالطبع فإن دليلهم القوي على ذلك كان ما قدمه الغزالي نفسه من وصف لتطوره الفكري والروحي في « المنقذ من الضلال ».

لكنني أتشكك كثيرا في هذا الإجماع، وأنظر الى هذا الوصف لتطور الغزالي الفكري على أنه وإن كان تطورا تاريخيا لحياته، فانه لا يعطي الدلالة الكافية على جوهر فكر الغزالي لسبب أراه واضحا أمامي هو أن صاحبنا تحت ضغط عوامل وظروف فكرية وسياسية واجتماعية كثيرة لم يكن في جوهره هو الإمام المتصوف السني التقليدي الذي يرسم للناس حياتهم بالمسطرة والفرجار ـ على حد تعبير أستاذنا د. زكي نجيب محمود[1] ويصور لهم كيف يأكلون وكيف يشربون وكيف يتزاوجون .. الخ. إن الظن بأن الغزالي هو في النهاية الإمام المتصوف السني ظن خاطيء في اعتقادي.

إن الغزالي فيلسوف بكل ما تحمله الكلمة من معان عقلانية وشكية وتحليلية إنه صاحب الموقف الفلسفي الفريد في تراثنا الاسلامي، ذلك الموقف الأصيل ذي الأبعاد العميقة التي قد تخفى كثيرا على من درجوا على تسطيح الغزالي ونسبته مرة الى المتكلمين ومرة إلى الفلاسفة واعتبروه في هذا وذاك مجرد رجل دين مخلص.

إن إخلاص الغزالي للدين الاسلامي كان أعمق من كونه فقيها أو متصوفا. إن اخلاصه يبدو أكثر ما يبدو في إدراكه بحسه الحضاري الفذ أنه لابد من وقفة نقدية خالصة مع كل التيارات الفكرية التي يموج بها العصر. وكان أخص خصائص هذه الوقفة انها كانت وقفة فلسفية عقلانية متميزة أعتبرها بحق علامة على أصالة الغزالي الفكرية بحيث تضعه دون أدنى مجاملة في مصاف أعظم الشخصيات الفكرية في تاريخ الفلسفة العالمية.

وتبدو أول عناصر هذه الاصالة الفكرية من النظر في أطوار حياته الفكرية لا كما رواها هو فقط، بل كما يجب أن نفهمها بربطها بظروف عصره ومحاولة استكشاف ما بين سطوره وقد حوت الكثير مما لم يقله صراحة.

إنه أبو حامد الغزالي الذي ولد في منتصف القرن الخامس الهجري أي سنة ٤٥٠ هـ في مدينة طوس إحدى مدن خراسان[2]. ويمكن التأريخ لحياته الفكرية على أنها مرت بأطوار أساسية ثلاثة: أولها: طور النشأة والتلمذة، ويمتد هذا الطور من يوم مولده حتى عام ٤٧٨ هـ. وقد ولد الغزالي لأب كان فقيرا متصوفا لا يأكل الا من عمل يده في غزل الصوف، ويختلف الى مجالس الفقهاء والمتصوفة في أوقات فراغه ليأخذ عنهم ويقوم على خدمتهم. ولما بلغ الغزالي الابن أشده تعلم القراءة والكتابة، وحينما توفي والده وهو مايزال صغيرا تعهد بتربيته واستكمال تعليمه هو وأخيه أحد أصدقاء والدهما الذي أنفق على تعليمهما مما معه من مال أبيهما، ولما نفد المال وكان الرجل فقيرا أوصاهما بالالتحاق

(١) د. زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري: دار الشروق القاهرة ـ بيروت ـ بدون تاريخ، ص ٣١٨ ـ ٣١٩ وأيضاً في ص ٥٧ وما بعدها.

(٢) انظر: في حياة الغزالي: د. سليمان دنيا: الحقيقة في نظر الغزالي، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة ١٩٨٠م، الفصل الثاني، ص ١٨ وما بعدها.

بإحدى المدارس التي كانت تمد الوافدين اليها بما يلزمهم من نفقات ليواصلا تعليمهما .

بدأ الغزالي دراساته بتعلم الفقه في بلدته على يد الراذكاني الطوسي ، ثم سافر الى جرجان وهو لم يبلغ العشرين بعد ليتعلم في مركزها العلمي على يد نصر الاسماعيلي حتى علق عنه التعليقة (وهي مجموعة كتب في مخلاة) في الأصول وعاد بها إلى طوس . وقد حدث له في طريق عودته ما لم ينسه قط حيث هاجمه اللصوص وأخذوا كل ما معه ولما حاول أن يرد تعليقته التي هاجر لسماعها وكتابتها ومعرفة علمها من زعيم اللصوص قال له : كيف تدعي أنك عرفت علمها وقد أخذناها منك فتجردت من معرفتها وبقيت بلا علم ؟! لقد جعلته هذه الحادثة ـ من فرط حبه للعلم والمعرفة ـ يحفظ كل ما يعرفه . وقد قضى في طوس ثلاث سنوات حتى حفظ جميع ما في تعليقته . وما إن انتهى من ذلك حتى بدأ رحلة أخرى في طلب العلم حيث اتجه الى نيسابور ليتلقى عن ضياء الدين الجويني إمام الحرمين ورئيس المدرسة النظامية الزاخرة بشتى المعارف . وقد كان له ما أراد حيث وجد هناك أصلح الغذاء لعقله المتعطش ولنفسه التواقة الى كل جديد في المعرفة والعلم .

لقد كان شيخه المذكور ممن خف فيهم قيد التقليد فصار ذلك محركا للفطرة الغزالية ومشعلا لتلك النار الطوسية ، فجد واجتهد في تحصيل تلك العلوم التي كانت مشهورة ومعتمدة في ذلك الوقت فأتى عليها جميعا من فقه وأصول وعلم كلام ، وخلاف وجدل . ولذلك قال بعض المؤرخين إن هذه الفترة التي قضاها الغزالي في نيسابور تعد من أخصب أيام حياته العلمية ، فقد برع في أثنائها في المنطق والجدل وعرف مناهج الفلاسفة وكتب وألف لان معلوماته كانت قد تركزت واتضحت ، وعقليته قد نضجت وأثمرت . وكان قد استقر به الحال وتزوج وأنجب . وقد ظل الغزالي في نيسابور الى وفاة إمام الحرمين عام ٤٧٨هـ ، فغادرها بعدها وكان قد بلغ الثامنة والعشرين من العمر . واختلف المؤرخون حول سبب مغادرته نيسابور فمنهم من يرى أن السبب في ذلك هو تسمم الجو العلمي من حوله حيث خلق له نبوغه خصوما وحاسدين ، ولكن يرى آخرون أنه غادرها لكي يذهب الى المعسكر حيث حكم نظام الدولة ، ذلك الوزير السلجوقي الذي كان يقدر العلم والعلماء تقديرا خاصا .

وربما يكون السبب في تقديري مزيجا من هذا وذاك ، فقد رأى نفسه وقد مات أستاذه وبقي تلاميذه لا يستفيد منهم شيئا ووسط جو علمي غير مثمر .

وأيا ما كان السبب الذي جعله يغادر نيسابور فبمغادرته لها تبدأ المرحلة الثانية من أطوار حياته الفكرية التي تمتد من عام ٤٧٨هـ الى عام ٤٨٨هـ ، وهو طور الاستاذية ، حيث عاش في هذه الفترة حياة المعلم دائما ، وإن كان قبل ذلك قد ألقى دروسا وعلم الا أنه مع ذلك كان يجلس كتلميذ أمام أستاذه إمام الحرمين .

وقد تحقق للغزالي ما أراد من اتجاهه إلى المعسكر وإقامته فيها حيث إقامة نظام الملك الذي كان أعلى رجل في الدولة السلجوقية مكانة وحبا للعلم ، وكان قد أسس العديد من المدارس في مدن مختلفة لتشجيع العلم والعلماء .

وقد اعترف الجميع هناك للغزالي بقوة الحجة واتساع المعرفة وطار اسمه في الآفاق مما جعل نظام الدولة يوليه مهمة التدريس في مدرسته النظامية ببغداد عام ٤٨٤هـ . وقد أمضى الغزالي تلك السنوات في عقد مجالس المناظرة والجدل بغية الوصول الى الحقيقة مع

التلاميذ والاتباع . كما أنه بلا شك قد قضاها يكتب ويؤلف ويبدو أنه قد انشغل انشغالا شديدا في تلك الفترة بمحاولة التماس الحقيقة التي اختلفت حولها الفرق الأربعة التي تقاسمت الساحة الفكرية فيما بينها آنذاك وهي المتكلمون ، والفلاسفة ، والتعليمية (أي أصحاب الامام المعصوم) والصوفية .

وقد أجهد الغزالي نفسه إجهادا شديدا في تقصي الحقيقة بين هذه الفرق فكان أن حصل كل آرائها ورد عليها فرقة بعد أخرى . وقد حكى لنا كيف تنقل بين هذه الفرق تفصيلا في « المنقذ من الضلال » .

على أي حال ، لقد انتهى إلى التشكيك في كل شيء حتى في مهنته مهنة التدريس التي عافتها نفسه أخيرا ، فهو لم يعد يطلب الجاه وانتشار الصيت فقد تحققا له بلا شك . لكن الذي حيره كثيرا هو كيف يتخلص ببساطة من كل هذه العلائق التي ربطته ببغداد وبالمدرسة النظامية وبالتلاميذ وبالاتباع . لقد كان في واقع الامر مترددا بين أن يظل على ارتباطه بالدنيا وبين الاتجاه كلية الى العمل من أجل الآخرة ، فهو يصف حاله آنذاك بقوله « لم أزل أتفكر في الامر مدة وأنا بعد على مقام الاختيار أصمم العزم على الخروج من بغداد ومفارقة تلك الأحوال يوما وأحل العزم يوما وأقدم فيه رجلا وأؤخر عنه أخرى لا تصدق لي رغبة في طلب الآخرة بكرة الا ويحمل عليها جند الهوى حملة فتفترها عشية فصارت شهوات الدنيا تجاذبني بسلاسلها الى المقام ومنادي الايمان ينادي الرحيل ! الرحيل ! . . »[٣] .

وظل على هذا الحال من التردد حوالي ستة أشهر الى أن « جاوز الامر حد الاختيار الى الاضطرار إذ قفل الله على لساني حتى اعتقل عن التدريس »[٤] . واحتار الأطباء حتى انقطع أملهم في علاجه ، فكأنه كان أمرا إلهيا ، وكان على العبد الامتثال حيث انتهت حيرة الغزالي أخيرا ، اذ سهل الله على قلبه الإعراض عن الدنيا بجاهها ومالها وأصحابها ، فقرر السفر من بغداد وفرق ما كان معه من مال ولم يدخر منه « إلا قدر الكفاف وقوت الاطفال »[٥] وبمغادرته بغداد يبدأ الغزالي مرحلة جديدة من حياته .

إنه الطور الثالث من حياته الفكرية الذي يمتد من نهاية عام ٤٨٨هـ حتى وفاته عام ٥٠٥هـ . ونستطيع أن نطلق عليه طور العزلة والتصوف ، حيث ترك بغداد ليهيم على وجهه باحثا عن مكان يخلو فيه إلى نفسه واتجه إلى الشام حيث قضى ما يقرب من سنتين يقول انه قضاهما « لا شغل له الا العزلة والخلوة والرياضة والمجاهدة والاشتغال بتزكية النفس وتهذيب الأخلاق وتصفية القلب لذكر الله تعالى »[٦] . وقد كان يقضي وقته معتكفا في مسجد دمشق . وقد انتقل من دمشق إلى بيت المقدس لنفس الغرض حيث كان « يدخل الصخرة كل يوم ويغلق بابها على نفسه ـ بعد هذه المدة التي قضاها هادىء النفس مستقر المقام مع الله ـ دعاه داعي الحج فاتجه الى مكة ليؤدي فريضة الحج ويستمد البركات منها ومن المدينة حيث زيارة رسول الله عليه الصلاة والسلام »[٧] .

---

(٣) أبو حامد الغزالي : المنقذ من الضلال : القاهرة : مكتبة الجندي ، ١٩٧٣م ، ص ٧١ .
(٤) نفسه ، ص ٧٢ ـ ٧٣ .
(٥) نفسه ، ص ٧٤ .
(٦) نفسه ، ص ٧٤
(٧) نفسه ، ص ٧٥ .

ولما شعر بعد ذلك أنه إنما اتجه الى الله كلية ، ولن يؤثر فيه عودته الى الأهل والوطن عاد وكان في عودته حريصا على « الخلوة وتصفية القلب بالذكر » رغم بعض الانشغال « بحوادث الزمان ومهمات العيال وضرورات المعاش » التي كانت تشوش عليه صفوة الخلوة[٨] .

وقد ظل على هذا الحال بين التمتع بصفوة الخلوة والأخذ بأسباب الحياة والتغلب على عوائقها مدة عشر سنوات استطاع خلالها أن يتوصل بما انكشف له أثناء تلك الخلوات الى اليقين المقتبس من نور مشكاة النبوة . إنه يقين الصوفية الذي أخذ الغزالي يعلمه لتلاميذه ومريديه في نيسابور . وشتان بين ما كان يعلمه لتلاميذه في أستاذيته الأولى في حياة أستاذه إمام الحرمين ، وبين ما يعلمه لهم الآن ، إنه يعلمهم الآن العلم الذي به يترك الجاه وحب الدنيا . لقد مكث الغزالي في نيسابور ما شاء الله أن يمكث ثم انتقل الى مسقط رأسه طوس فلم يبرحها حتى وفاته في عام ٥٠٥هـ بعد حياة حافلة بالمعارك الفكرية والمشاعر الروحية الفياضة . وقد تميزت حياة الغزالي الفكرية بملامح ثلاثة :

أولها : إحساسه منذ صغره أنه صاحب رسالة ، فقد كان من الذكاء منذ صباه بحيث أدرك أن الاختلاف والصراع بين الفرق المتناحرة فكريا في عصره إنما يتطلب منه محاولة حسم هذا الصراع . ولم يكن ذلك ممكنا إلا بمواصلة البحث والدرس ليل نهار حتى يصل الى حقيقة هذه الفرق وجوهر ما تدعو إليه بنفسه ، وخرج من هذا البحث المضني برفض ما تدعو اليه معظم هذه الفرق . وعبر عن ذلك الرفض في مؤلفات عديدة منها « فضائح الباطنية » و « تهافت الفلاسفة » . ومن الرفض والسلب ظهرت الأفكار الإيجابية لديه حيث اختار في النهاية طريق الصوفية كحياة يتقرب بها الى الله .

ولقد أدى الغزالي رسالته بتمرير المنطق ـ رغم الحملة الشديدة عليه من غلاة الفقهاء ـ وإلباسه ثوبا إسلاميا في « القسطاس المستقيم » . كما حاول جر الفلاسفة إلى أن يكونوا إسلاميين بدلا من اقتصارهم على متابعة فلاسفة اليونان تلك المتابعة التي جعلتهم يخالفون دينهم في تلك المسائل الثلاث (إنكار بعث الأجساد ـ إنكار علم الله بالكليات ـ القول بقدم العالم) .[٩]

وكان في ذلك مثالا للمسلم الحق الذي يعي أن الاسلام ليس كما يردد غلاة الفقهاء ورجال الدين ـ ضد العلم ، بل هو دعوة أصيلة إلى العلم إذ أن « الحق لا يضاد الحق » كما كان يردد دائما .

أما ثاني هذه الملامح في حياة الغزالي الفكرية ، فهي سعة الافق والإيمان العميق بحرية الفكر ، لقد كان في ذلك مثالا للفيلسوف الحق ، كما كان مثالا للإمام المجتهد الحق . لقد كان يخوض المعارك الفكرية مع غلاة المتكلمين من الشيعة والباطنية وكذلك مع الفلاسفة الخارجين على دينهم ، وكذلك مع المشركين والملحدين دون حنق أو جحود لفضل أحدهم . لقد كان يتمثل جيدا الآية الكريمة « ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن » ، كما كان يعرف أهمية الالتزام بأصول وقواعد الجدل والبرهان ويعتبرها ليس فقط إنجازا أرسطيا يونانيا ، بل لقد بلغ من جرأته وقوة منطقه وعمق معرفته أن استخرجها من القرآن الكريم . وأكد في « القسطاس المستقيم » أنها موازين قرآنية للمعرفة والبرهان .[١٠]

---

(٨) نفسه .

(٩) انظر في ذلك : الغزالي : تهافت الفلاسفة وكذلك : المنقذ من الضلال : ص ٥١ ـ ٥٢ .

(١٠) انظر : الغزالي : القسطاس المستقيم : المنشور في « القصور العوالي من رسائل الغزالي » ، الجزء الأول ، تحقيق الشيخ محمد مصطفى أبو العلا ، مكتبة الجندي ـ القاهرة بدون تاريخ ، ص ٩ وما بعدها .

وأراد بذلك أن يثبت لعامة الناس أن دفع الحجة بالحجة ، وأن تقديم البرهان والدليل والاستدلال ، إنما هو دعوة قرآنية يجب أن يتمسكوا بها .

لقد كان يعي أن الاسلام رسالة عامة لجميع البشر ، وأن المواجهة الحضارية بينه وبين غيره من الأديان والفلسفات إنما أساسها الجدل بلا تعصب ، والفهم بلا مغالاة ، والإبداع بدلا من الاتباع ، والاجتهاد بدلا من الجمود . وإذا كان البعض سيحتج على ما نقول بـ « إحياء علوم الدين » ، فإن الغزالي في « الإحياء » كان يرسم لحياة المسلم العادي الطريق السوي . أما أرباب العلم ومحبو الجدل والفكر فلهم شأن آخر . أليس هو القائل في نفس الكتاب « وإنما حق العوام أن يؤمنوا ويسلموا ويشتغلوا بعبادتهم ومعايشهم ، ويتركوا العلم للعلماء »(11) . أليس هو القائل في « المضنون به في غير أهله » : « اعلم أن لكل صناعة أهلاً يعرف قدرها ومن أهدى نفائس صنعة الى غير أربابها فقد ظلمها »(12) . ومصداق ذلك ما قاله في مستهل « الاقتصاد في الاعتقاد » في إطار بيانه لأقسام الكتاب والغاية منه « انه ليس مهما لجميع المسلمين بل لطائفة منهم مخصوصين »(13) .

أما ثالث تلك الملامح الفكرية في حياة فيلسوفنا ، فقد كانت الصدق مع النفس الذي كان السبب المباشر في هذه الأصالة الفكرية في التراث الاسلامي .

فالغزالي لم يختر الطريق السهل ولم يركن الى الحقائق الجاهزة لدى أي فرقة من الفرق العديدة في عصره . لقد كان صادقا مع نفسه حينما جاهر بأنه انما يشك في ادعاءات أصحابها ، وأن عليه أن يفحص تلك المبادىء التي يؤمنون بها ، وأن يبحث عن الحقيقة بعقله الواعي الذي لا يسلم بالموروث ، وبقلبه المفتوح لكل الآراء . ولقد حكى لنا الغزالي بكل الصدق مع النفس هذه التجربة الفريدة في رحلة البحث عن الحقيقة وما لاقاه فيها من متاعب وشكوك الى أن استقر به المقام أخيرا وارتاح عقله الوثاب وهدأت عواطفه الثائرة .

إن هذه التجربة التي عاشها الغزالي وعبر عنها بصدق ووعي ، وكانت على حد علمي أول وصف لرحلة البحث عن الحقيقة لدى فيلسوف بعد « الرسالة السابعة »(14) لأفلاطون ، لو اعتبرناها أدخل في هذا المجال رغم أنه كتبها لصديقه وتلميذه ديون دون قصد لأن يؤرخ فيها لحياته الفكرية كما فعل فيلسوفنا .

وقد تتابعت في مطلع العصر الحديث المؤلفات الفلسفية التي حكى فيها أصحابها تجاربهم ورحلتهم الفكرية ، وكان من أشهر هذه المؤلفات كتابا ديكارت « مقال عن المنهج » و « التأملات »(15) حيث كان التشابه الشديد بينها وبين ما قدم الغزالي في « المنقذ من الضلال » يؤكد ـ دون أدنى شك لدي ـ تأثر الفيلسوف الفرنسي بفيلسوفنا الإسلامي وأخذه عنه .

---

(١١) الغزالي : إحياء علوم الدين : الجزء الثامن ، ص٦٣ .

(١٢) الغزالي : المضنون به على غير أهله : المنشور في « القصور العوالي من رسائل الغزالي » الجزء الثاني ، تحقيق الشيخ محمد مصطفى أبو العلا ، مكتبة الجندي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٠م . ، ص١٢٥ .

(١٣) الغزالي : الاقتصاد في الاعتقاد : تحقيق مصطفى القباني الدمشقي المطبعة الأدبية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٣٢٠ هـ ، ص٣ .

(١٤) انظر : Plato : Letter VII in "Phaedrus and Letters VII and VIII, translated by W. Hamilton, Penguin Books.

(١٥) انظر : مقدمة تحقيق : معيار العلم في فن المنطق للغزالي ، ص٨ .

على أي حال ، لقد انعكست هذه الملامح في فكر الغزالي ، اذ نلمسها في كل جانب من جوانب اهتماماته الفكرية ، فقد واجه عصره الفكري بذكاء وشجاعة نادرين وعبر عن هذا العصر خير تعبير في نفس الوقت الذي أصبح فيه بعد ذلك مسيطرا سيطرة تكاد تكون تامة على الفكر الإسلامي طيلة ثمانية قرون ولايزال هو الإمام وحجة الإسلام إلى يومنا هذا .

ويمكن أن يكون فهمنا للغزالي أعمق إذا ما قسمنا الحديث عن فلسفته الى قسمين :

القسم الاول : هو الجانب النقدي السلبي ، والقسم الثاني : هو الجانب الايجابي البنائي . أما الجانب الأول ، فقد ركز الغزالي فيه على نقد الفرق المتطرفة من منطلق واحد هو إخلاصه للاسلام وكان في نقده نزيها موضوعيا . لقد نظر في موقف الناس من الفلسفة والفلاسفة فوجد أنهم فريقان متطرفان ، فريق ينكر على الفلاسفة جميع علومهم حتى ما كان منها بدهي الصحة واضح البرهان ، أما الفريق الآخر فيقبل كل ما يسمعه عنهم بحسن الظن ولمجرد التقليد ، فكان أن هاجمها الغزالي ونقد تطرف الفريق الأول حيث أوضح أن الدين ، إذا كان ينبغي أن ينصر بإنكار كل علم منسوب الى الحكماء وادعاء غلطهم في جميع أقوالهم حتى إنكار مثل قولهم في الخسوف والكسوف ، رغم أن ما قالوه على خلاف الشرع ، كان الدين إذن مبنيا على الجهل وإنكار البرهان القاطع ، وهو مما لا يشتبه في فساده .

لقد قال فيلسوفنا : « لقد عظم على الدين جناية من ظن أن الاسلام ينصر بإنكار العلوم الرياضية وأمثالها من البرهانيات ، اذ ليس في الشرائع تعرض لهذه العلوم ولا في هذه العلوم تعرض للأمور الدينية ، ولأن ما أدى إليه البرهان لا يعارض الدين الصحيح إذ الحق لايضاد الحق » .

أما الفريق الثاني ، الذي يتبع الفلاسفة دونما تمحيص أو مناقشة ، فقد رد عليهم بأن الدين لو كان حقا ـ وهو حق ـ ما خفي على هؤلاء الفلاسفة مع دقة علومهم وغزارة معارفهم ورزانة عقولهم .

وهذا الرد الذي قدمه الغزالي على الفريقين ـ كما يقول صاحب مقدمة « معيار العلم » ـ له وجهان ، الأول إنكار نسبة الجحود إلى الحكماء إذ قد اتفق كل مرموق من الاوائل والأواخر على الايمان بالله واليوم الآخر وإنما الخلاف في التفصيل .

الوجه الثاني : أنه لا يلزم من أصابه مشاكلة الحق في موضوع إصابته في سائر المواضع ، ولا يجب أن يكون الحاذق في صنعة حاذقا في بقية الصنائع ، فلا يلزم من إتقان الرياضيات احكام الالهيات مثلا . ومن ثم فإن تقليد الفلاسفة في دعاويهم وأدلتهم جميعا قابل للتزعزع بعواصف الاعتراض والرد . ولذلك فقد ألف الغزالي تهافت الفلاسفة ليعرف هؤلاء المتهاونين بالشرائع فساد التسرع الى قبول كل ما يروى ويسمع دون إجراء مناقشة فيه وتحريك للذهن في مجاريه[١٦] .

وكما رد الغزالي على الفلاسفة وأثبت بعض جوانب مخالفتهم للاسلام وحذر الناس من متابعة طريقهم بلا

(١٦) نفسه ، ص٨ ـ ٩ .

مناقشة أو تمحيص ، فقد كشف عن أضاليل الباطنية ورد عليهم جملة وتفصيلا في « فضائح الباطنية » بعد أن استكشف أسرار مذهبهم من خلال ما كتبوه من كتب ومقالات كانت كالشرر المستطير سريع الانتشار في ذلك العصر ، فقد استفحل أمر الباطنية في عصره دينيا وسياسيا وبث دعاة الاسماعيلية من قبل الدولة الفاطمية في مصر للدعوة الى الخليفة الفاطمي « المستنصر بالله » ضد الخليفة العباسي خليفة كل المسلمين « المستظهر بالله » . ولذلك فقد استهدف الغزالي من رده عليهم التقليل من خطرهم الديني والسياسي معا[١٧] .

ولقد كان أهم نقاط رده عليهم ما يتعلق بإبطالهم نظر العقول واعتمادهم المطلق على عصمة الإمام اذ يبطل ذلك الرأي ووجوب التعليم . وقد جاء رده مستخدما الحجة المنطقية والبرهان العقلي حيث يقول مستنكرا اعتقادهم « كل ما عرفتموه من مذهبكم : من صدق الامام وعصمته وبطلان الرأي ووجوب التعليم بماذا عرفتموه ؟ ودعوى الضرورة غير ممكنة . فيبقى النظر والسماع . وصدق السمع أيضا لا يعرف ضرورة فيبقى النظر ، وهذا لا مخرج عنه . »[١٨] انه يؤكد في ذلك أنهم لا يملكون دليلا عقليا على عصمة الامام ، فما بالنا بالدليل النقلي الديني ، إن مثل هذا الدليل لا يوجد على الإطلاق ، اذ ليس هناك معلم معصوم بعد صاحب الشريعة محمد عليه الصلاة والسلام فإنه قد أبان طريق الرشد وأوضح المحجة وأكمل الحجة وأتم الإرشاد والتعليم « اليوم أكملت لكم دينكم » .

وإذا كان ذلك الجانب من الرد يتعلق برفض رأيهم من زاوية الدين ، فإنه ألزم للناحية الدنيوية ، ويصدق أكثر على العلوم النظرية العقلية ، فليس في العقيدة ولا في الفطرة ما يمنع تعلمها واختلاف الرأي فيها كما أنه لاحاجة فيها مطلقا لمعلم معصوم بل الحاجة هنا لمعلم متخصص في هذا العلم أو ذاك بشرط عدم تبعية المتعلم وتسليمه بكل ما يقال ، فالغزالي لا يرضى عن المتعلم التابع فإن كان المعلم ضروريا في أي علم نظري فليأخذ المتعلم من معلمه الطريق والأدلة « ثم يرجع العاقل فيه (أي فيما تعلم من منهج المعلم وأدلته على آرائه) الى نفسه فيدركه بنظره . وعند هذا فليكن المعلم من كان ولو أفسق الخلق وأكذبهم . فإنا لسنا نقلده بل نتنبه بتنبيهه فلا نحتاج فيه لمعصوم »[١٩] .

وقد أكد الغزالي في مقابل جمود هؤلاء عند آراء ما يسمونه بالمعلم أو الإمام المعصوم حتى لا يختلط الأمر على العامة وتتذبذب عقيدتهم ، أكد على ضرورة اختلاف الرأي اذ أن « الفقهيات لابد فيها من اتباع الظن فهو ضروري ، كما في التجارات والسياسات وفصل الخصومات للمصالح ، فإن كل الأمور المصلحية تبنى على الظن .

والمعصوم كيف يغني عن هذا الظن ، وصاحب الشريعة (أي النبي) لم يغن عنه ولم يقدر عليه بل أذن في الاجتهاد وفي الاعتماد على قول أحد الرواة عنه وفي التمسك بعموميات الألفاظ ، وكل ذلك ظن عمل به في عصره ومع وجوده فكيف يستقبح ذلك بعد وفاته »[٢٠]

(١٧) انظر : مقدمة د. عبد الرحمن بدوي : لكتاب الغزالي : فضائح الباطنية ، مؤسسة دار الكتب الثقافية ، الكويت بدون تاريخ ، ص. ح.

(١٨) الغزالي : فضائح الباطنية . ص ٨٦ .

(١٩) نفسه : ص ٧٨ .

(٢٠) نفسه : ص ٩٦ .

أيمكن بعد هذا النص الرائع من حجة الاسلام أن نطلب من دعاة الجمود والركود والموات عند كل قديم أن يتحرروا وأن يرفعوا القيود التي وضعوها على عقولهم وأن يزيلوا الغشاوة عن أعينهم ، وأن يتمثلوا لرأي الامام ؟

على أي حال ، لقد استطاع الغزالي ببراعة أن يرد على حجج الباطنية كما رد من قبل على حجج الفلاسفة فيما يتعلق بالمسائل التي خرجوا فيهما عن الدين ردودا قاطعة وباستخدام مناهجهم العقلية البرهانية إن استخدموها ، ومستندا على الأدلة القرآنية إن استندوا اليها .

ولاشك أن آراء الغزالي الإيجابية قد خرجت من جوف هذه المعارك الفكرية التي خاضها . ولأن بحره كما قلنا من قبل ممتد امتدادا يكاد يكون لا نهائيا فإننا سنقصر حديثنا على أهم ما نراه ممثلا للروح الغزالية الحقة ، إنه المنهج ! منهج المعرفة الذي يعبر بصدق عن روح الغزالي الفكرية المغامرة الحرة التي إن دخلت إطار منهج معين استنفدت كل سبله واستخلصت نتائجه وحينما تستشعر أنه قد ضاق بطموحاتها تنفضه عن نفسها وتغادره الى منهج آخر أكثر سعة وأكثر إثباتا لليقين وأكثر إدراكا للحق .

ولنترك فيلسوفنا يعبر عن شغفه بالإمساك بالحقيقة فيقول « لقد كان التعطش إلى إدراك حقائق الامور دأبي وديدني من أول أمري وريعان عمري ، غريزة وفطرة من الله وضعتا في جبلتي ، لا باختياري وحيلتي حتى انحلت عني رابطة التقليد وانكسرت على العقائد الموروثة على قرب عهد شرخ الصبا »[٢١] .

ولكن أي طريق سلك هذا الفتى الذي ولع بالسعي إلى إدراك حقائق الأمور منذ صغره ؟؟ .

إنه طريق العقل ، لقد اتبع منهجا عقليا يقوم على فكرتين أساسيتين ، فكرة « الشك » وفكرة « الحدس الذهني » . وهاتان الفكرتان يعبر عنهما فيلسوفنا تعبيرا شافيا ضافيا حينما يقول « إن العلم اليقيني هو الذي يكشف فيه المعلوم انكشافا لايبقى منه ريب ، ولا يقارنه إمكان الغلط والوهم لايتسع القلب لتقدير ذلك ، بل الأمان من الخطأ ينبغي أن يكون مقارنا لليقين لو تحدى باظهار بطلانه . مثلا من يقلب الحجر ذهبا والعصا ثعبانا ، لم يورث ذلك شكا وإنكارا ، فإني إذا علمت أن العشرة أكثر من الثلاثة ، فلو قال لي قائل : لا بل الثلاثة أكثر بدليل أني أقلب هذه العصا ثعبانا وقلبها وشاهدت ذلك منه لم أشك بسبب في معرفتي ، ولم يحصل لي منه الا التعجب من كيفية قدرته عليه ! فأما الشك فيما علمته فلا . »[٢٢] .

وإن كان ذلك كذلك فيما يتعلق بأنه يقيس « العلم اليقني » بالانكشاف والحدس الذهني الذي « لا يبقى معه ريب » فأين مرحلة الشك من ذلك ؟! إنها بالتأكيد مرحلة سابقة منطقيا على هذا اليقين العقلي الواضح بداهة ودون حاجة لدليل ، لكنها عند فيلسوفنا لم تأت الا بعد إدراكه السابق لماهيه العلم اليقيني . وحيث أنه فتش بعد إدراكه لمعنى العلم اليقيني في علومه فوجد نفسه عاطلا عن علم موصوف بهذه الصفة الا « في الحسيات والضروريات » ومن هنا فقد وثق في المحسوسات وعلق عليها أمل الوصول الى ذلك « العلم اليقيني » . وقد عبر

---

(٢١) الغزالي : المنقذ من الضلال . ص ٢٥ .

(٢٢) نفسه : ص ٢٦ .

عن ذلك قائلا « فأقبلت بجد بليغ أتأمل في المحسوسات والضروريات وأنظر هل يمكنني أن أشكك نفسي فيها ؟ فانتهى بي طول التشكيك الى أن لم تسمح نفسي بتسليم الأمان في المحسوسات أيضا[٢٣] . وأخذ هذا الشك يتسع فيها ويقول : من أين الثقة بالمحسوسات ؟ »[٢٤] .

إذن لقد بدأ الغزالي طريق البحث عن الحقيقة من الثقة في الحس والمحسوسات لكنه لم يلبث أن وجد أن شكوكاً تحيط باستخدامه أدوات الحس في المعرفة بعد أن شكك من قبل في التقليديات الموروثة .

وقد عبر عن هذه الشكوك من خلال إبراز التناقضات التي تقدمها لنا أدوات الحس وخاصة البصر فهي تنظر الى الظل فتراه واقفاً غير متحرك ، وتحكم بنفي الحركة ، ثم بالتجربة والمشاهدة بعد ساعة تعرف أنه متحرك وأنه لم يتحرك دفعة بغتة ، بل على التدريج ذرة ذرة حتى لم تكن له حالة وقوف . وتنظر الى الكوكب فتراه صغيراً في مقدار الدينار ، ثم الأدلة الهندسية تدل على أنه أكبر من الأرض في المقدار . وهذا وأمثاله من المحسوسات يحكم فيها حاكم الحس بأحكامه ، ويكذبه حاكم العقل ويخونه تكذيباً لا سبيل الى مدافعته »[٢٥] .

ولما كان ذلك كذلك ، فقد انتقل الى البحث في العقل ومعارفه « فلعله لا ثقة الا بالعقليات التي هي من الأوليات كقولنا العشرة أكثر من الثلاثة ، والنفي والاثبات لا يجتمعان في الشيء الواحد والشيء الواحد لا يكون حادثاً قديماً موجوداً معدوماً واجباً محالاً . »[٢٦] وسرعان ما ثارت الشكوك في نفس الفيلسوف حول قيمة هذه الأوليات العقلية ، إذ يصور لنا الغزالي الصراع الذي صار بين الحس والعقل ، فإن كان العقل قد شكك من قبل في قيمة الحس ، فإن الحس يثير الفيلسوف ضد العقل حيث يتخيله الغزالي يقول : « بم تأمن أن تكون ثقتك بالعقليات كثقتك بالمحسوسات

وقد كنت واثقاً بي فجاء العقل فكذبني ، ولولا حاكم العقل لكنت تستمر على تصديقي ؟ فلعل وراء إدراك العقل حاكماً آخر ! . . »[٢٧] .

وقد تمهل فيلسوفنا في الحكم على العقليات وأخذ يتأمل المشكلة حيث « توقفت النفس في جواب ذلك قليلاً ، وأيدت أشكالها بالمنام وقالت أما تراك تعتقد في النوم أموراً وتتخيل أحوالاً وتعتقد لها ثباتاً واستقراراً ولا شك في تلك الحالة فيها ثم تستيقظ فتعلم أنه لم يكن لجميع متخيلاتك ومعتقداتك أصل وطائل ؟ فبم تأمن أن يكون جميع ما تعتقده في يقظتك بحس أو عقل هو حق بالاضافة إلى حالتك التي أنت فيها . لكن يمكن أن تطرأ عليك حالة تكون نسبتها الى يقظتك كنسبة يقظتك الى منامك ، وتكون يقظتك نوماً بالاضافة اليها ! فاذا

---

(٢٣) هو يقصد هنا أنه بدأ يشكك في قيمة المحسوسات بعد أن تشكك قبل ذلك في التقليديات ، أي في كل ما هو تقليد أعمى مما كان شائعاً في عصره ، حيث كان كل مولود يتبع أهله فان كان أبواه يهوديين أصبح يهودياً ، وأن كانا من النصارى يصبح نصرانياً . . وهكذا . (انظر المنقذ : ص ٢٥ ـ ٢٦) .

(٢٤) نفسه : ص ٢٧ ـ ٢٨ .

(٢٥) نفسه : ص ٢٩ .

(٢٦) نفسه : ص ٢٩ .

(٢٧) نفسه .

وردت تلك الحالة تيقنت أن جميع ما توهمت بعقلك خيالات لا حاصل لها »[٢٨] .

كان ذلك هو موقف الغزالي من « الحس » و « العقل » كأداتين للمعرفة وتحليله لمدى صدق ما ينقلانه من معارف لنا . وفي ذلك فليقارن المقارنون ما وسعتهم المقارنة بين فيلسوفنا وبين ديكارت أبي الفلسفة الحديثة في حالة الشك التي عاشاها وفي كيفية انتقالهما منه الى اليقين . وإنك لواجد فقرات بأكملها من « منقذ » الغزالي تتشابه حرفياً مع فقرات من « تأملات » ديكارت ومن « مقالة عن المنهج » أحياناً أخرى[٢٩] .

لقد عاش الفيلسوفان نفس التجربة المعرفية تقريباً ، ويبقى للغزالي السبق الزماني والأصالة غير المسبوقة . كما يسبق له صدق تجربته وحيويتها حيث عاش فترة شكه التي دامت على حد تعبيره « قريباً من شهرين » في معاناة فكرية حقيقية بينما كان شك ديكارت شكاً منهجياً مفتعلاً حيث اتخذ من الشك منهجاً متعمداً يفرغ من خلاله كل محتويات عقله من المعتقدات الموروثة لكي يعرضها على ميزان الحدس والوضوح الذاتي ، فما اتضح صدقه وضوحاً لا يحتمل أي شك يؤمن به ويعتقد فيه .

ولا يظن أحد أن تلك التجربة المعرفية التي عاشها فيلسوفنا الاسلامي كانت مجرد تجربة نفسية خرج منها الى يقين الصوفية دونما إعلاء لشأن العقل الانساني وقدرته على الوصول إلى اليقين ، فلقد كانت تلك التجربة ـ رغم أبعادها الشعورية النفسية التي وصفها صاحبها ـ تجربة واعية بأهمية دور الحواس والعقل في المعرفة .

لقد كان على وعي كامل بضرورة إعمال العقل الفردي في كل ما ورثه الإنسان من معتقدات وآراء .

لقد أكد الغزالي قبل رينيه ديكارت وكذلك قبل فرنسيس بيكون أن صدق الفكرة لا يقام على قائلها مهما يكن شأنه ، بل يقام على البرهان . انظر الى قول الغزالي في « ميزان العمل » : « من الناس من يقولون الرأي عن هوى ، ثم يتعللون بأنه مذهب فيلسوف معروف كأرسطو وأفلاطون ، والأغلب أن من يسمع لهم لا يطالبهم ببرهان لموافقة قولهم لطبعه . . . إنه لمن العجب أن السامع للخبر المنقول له على هذا النحو لا يطالب الناقل ببرهان أكثر من نسبة الخبر إلى صاحبه ، مع أنه لو كان يحدثه عن أمر يتعلق به خسران درهم لا يصدقه إلا ببرهان » . انظر اليه يقول « من لم يشك لم ينظر ، ومن لم

(٢٨) نفسه : ص ٣٠ .

(٢٩) انظر : Descartes, Discourse on Method and the Meditations . translated by F. E. Sutcliffe, Penguin Books, 1976.

لقد وجدت فيما وجدت بعد ما كتبت هذا الكلام من قام بهذه المقارنة خير مقام وهو د . محمود حمدي زقزوق في كتابه « المنهج الفلسفي بين الغزالي وديكارت » ولشد ما دهشت من أنه شغل بنفس القضية التي ترددت في إثارتها بوضوح وهي قضية تأثر ديكارت بالغزالي وهل قرأ ديكارت « منقذ » الغزالي أم لا ؟ ! . ولقد كتب د. زقزوق نتائج بحثه في هذه القضية في مقدمة الطبعة الثانية حيث كشف عن أن أحد الباحثين التونسيين وهو الكماك قد عثر بين محتويات مكتبه ديكارت الخاصة بباريس على ترجمة لكتاب « المنقذ » للغزالي ووجد أن ديكارت قد وقف عند عبارة الغزالي الشهيرة « الشك أول مراتب اليقين » ووضع تحتها خطاً أحمر ثم كتب على الهامش ما نصه « يضاف ذلك الى منهجنا » . (انظر : د. محمود حمدي زقزوق : المنهج الفلسفي بين الغزالي وديكارت : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ـ الطبعة الثانية ، ١٩٨١م ، ص ٦) .

ولست أجد أي مجال للتشكيك في هذه الروايات حيث أن ذلك واضح للعيان اذا ما وضعت نصوص ديكارت السابق الاشارة اليها ونص الغزالي . ولست أدري متى نفيق ونعيد النظر في فهم الغزالي لا على أنه هدم الفلسفة في الشرق .

كما نعيد النظر فيمن يلقب بأبي الفلسفة الحديثة في أوربا ، فليس من شك أن الغزالي لو كان قد فُهم جيداً لكان له نفس التأثير الذي كان لديكارت ، فالمنهج هو نفس المنهج ، والمدرسة الأرسطية التي هاجمها ديكارت هي نفسها التي كان الغزالي يهاجمها قبله بخمسة قرون .

ينـظر لم يبصـر ، ومن لم يبصـر بقي في العمى والضلال[٣٠] » .

ولست أجد فيلسوفاً عقلانياً قدم حججاً ضد خداع الحواس ونصر العقل تفوق ما قدمه الغزالي ؛ فلقد حصر في « مشكاة الأنوار » نقائص الحواس ممثلة في إحداها وهي حاسة الإبصار فوجدها سبعة « أما الأولى : أن العين لا تبصر نفسها والعقل يدرك غيره ويدرك نفسه ويدرك صفات نفسه ، إذ يدرك نفسه عالماً وقادراً ويدرك علم نفسه ويدرك علمه بعمله بنفسه . . . أما الثانية : أن العين لا تبصر ما قرب منها قرباً مفرطاً ولا ما بعدها ، والعقل عنده يستوي القريب والبعيد ويعرج في طرقه الى أعلى السموات رقياً وينزل في لحظة الى تخوم الأرض هوياً بل إذا حقت الحقائق انكشف أنه منزه عن أن يحوم بجنبات قدسه القرب والبعد الذي يعرض بين الأجسام فأنه أنموذج من بحور الله تعالى ولا يخلو الأنموذج من محاكاة وإن كان لا يرقى الى ذروة المساوقة . . أما الثالثة : فهي أن العين لا تدرك ما وراء الحجاب والعقل يتصرف في العرش والكرسي وما وراء حجب السموات وفي الملأ الأعلى والملكوت كتصرفه في عالمه الخاص به ومملكته القريبة أعني بها الخاصة به بل الحقائق كلها لا تحجب عن العقل وإنما حجاب العقل حيث يحجب من نفسه لنفسه . . أما الرابعة : فهي أن العين لا تدرك من الأشياء ظاهرها وسطحها الأعلى دون باطنها بل قوالبها وصورها دون حقائقها والعقل يتغلغل الى بواطن الأشياء وأسرارها ويدرك حقائق أرواحها ويستنبط أسبابها وعللها وحكمها . . أما الخامسة : فهي أن العين تبصر بعض الموجودات إذ تقصر عن جميع المعقولات وعن كثير من المحسوسات ولا تدرك الأصوات ولا الروائح والطعوم والحرارة والبرودة والقوى المدركة أعني قوة السمع والشم والذوق بل الصفات الباطنة النفسانية كالفرح والسرور والغم والحزن والألم واللذة والعشق والشهوة والقدرة والإرادة والعلم إلى غيرذلك من موجودات لا تحصى ولا تعد . . السادسة : أن العين لا تبصر ما لا نهاية له فإنها تبصر صفات الأجسام المعلومات . والأجسام لا تتصور أن تكون متناهية . . أما السابعة : أن العين تدرك الكبير صغيراً فترى الشمس في مقدار حجر والكواكب في صورة دنانير منثورة على بساط أزرق والعقل يدرك أن الكواكب والشمس أكبر من الأرض أضعافاً مضاعفة . . . [٣١] » .

---

(٣٠) هذه النصوص نقلاً عن : د. زكي نجيب محمود : المعقول واللامعقول . ص٣٢٨ ـ ٣٢٩ . ـ وقارن هذه النصوص بما ورد عند ديكارت في : Descartes : Discourse on Method : ch. I; p. 33-34, Ch. 2, P. 39;40.

وانظر نفس المواضع في الترجمة العربية : المقال عن المنهج ، ترجمة محمود الخضيري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م ، ص ١٦١ وما بعدها . وقارن أيضاً : Bacon F. : Novum Organum : in "Great Books of the Western world", ed. R. M. Hutchins, vol. 30, The University of chicago, chicago; 1952, ch.I.ff.

وانظر : ما قاله هنا د. زكي نجيب محمود في « المعقول واللامعقول » حيث أقام مقارنة بديعة بين ما قدمه الغزالي من عناصر منهجية خطيرة في التفكير وبين ما قدمه ديكارت وبيكون ، وقد أكد من هذه المقارنة أسبقية الغزالي بخمسة قرون لهذين الفيلسوفين الغربيين في تقديم الأساس المنهجي الصحيح للتفكير العلمي . (ص ٣٢٠ ـ ٣٣٥) .

لقد أكد أن الغزالي صاحب منهج يكاد يجمع كل أطراف المنهج الرياضي عند ديكارت والمنهج التجريبي عند بيكون . إذ « يكاد لا يكون في منهجيهما نقطة واحدة لم يوردها الغزالي شرطاً من شروط النظرة العلمية التي نشر أصولها على صفحات كتبه نثراً » . (ص ٣٢٠) .

(٣١) الغزالي : مشكاة الأنوار : تحقيق الشيخ محمد مصطفى أبو العلا ، في « القصور العوالي من رسائل الغزالي » ، الجزء الثاني ، مكتبة الجندي ـ القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٠م . ص٨ ـ ١٠ .

وبالطبع فان تأثر الغزالي هنا بأرسطو واضح ، ولست أشك في أنه قرأ كتاب « النفس » أو أحد شروحه أو ربما قرأ ما كتبه فلاسفة الإسلام كالفارابي أو ابن سينا وكانوا في ذلك متأثرين كثيراً بما نقلوه عن أرسطو ؛ فما عدده الغزالي من تصور في إدراكات العين الحسية ، ومقارنته بين الإدراك الحسي ممثلاً في الإبصار وبين الإدراك العقلي موجودة بصورة أو بأخرى في كتاب « النفس » والكتاب الأول من « الميتا فيزيقا » لأرسطو(٣٢) » .

وعلى أي حال ، فقد عبر الغزالي عن هذه الحجج ضد الحواس تعبيراً واضحاً وأضاف إليها الكثير من عنده . كما استنتج منها أن « العقل أولى بأن يسمى نوراً(٣٣) » .

واستنتج أيضاً أن « العقل إذا تجرد عن غشاوة الوهم والخيال لم يتصور أن يغلط بل يرى الأشياء على ما هي عليه(٣٤) » لكن رغم هذه المكانة الرفيعة التي أعطاها الغزالي للعقل في نظريته للمعرفة الا أنه لم يتغافل عن نواقصه ، وأكد محدوديته فقد أضاف بعد كلماته السابقة أن « تجرده من هذه النوازع بعد الموت وعند ذلك ينكشف الغطاء وتنجلي الأسرار(٣٥) » .

لقد أكد فيلسوفنا أن العقل الانساني لا يمكنه التخلص من نوازع الوهم والخيال إلا بعد الموت ، اللهم الا إذا صفت النفس معه واستطاعت قطع علائقها بالعالم المحسوس وبالمطالب الدنيوية . وهذا الصفاء العقلي ـ النفسي يتيح للإنسان مرتبة أعلى وأعظم من المعرفة المباشرة بالحقيقة ، تلك المعرفة التي لا تحتاج « لنظم دليل أو ترتيب كلام » وهي تتم « بنور يقذفه الله تعالى في الصدر وذلك النور هو مفتاح أكثر المعارف(٣٦) » .

لقد وصل الغزالي بنا هنا الى أرقى الدرجات المعرفية ، إنها درجة « الحدس الصوفي » التي تتضاءل الى جانبها المعرفة الحسية أو المعرفة العقلية الاستدلالية . إن هذا الحدس أو الكشف الصوفي يتيح المعرفة بما لا يمكن أن تعرفه الحواس وما يعجز عنه العقل .

ولست أرى هنا ما يراه معظم الدارسين للغزالي من أنه قد أبطل الحواس والعقل لصالح هذا « الحدس الصوفي » ، وإن استندوا في رأيهم هذا الى الكثير مما قاله الغزالي في ذلك ، والذي عبر عنه بوضوح في « القسطاس المستقيم » بقوله : « أما ميزان الرأي والقياس ، فحاشا لله أن اعتصم به فإنه ميزان الشيطان(٣٧) » ، فإني أدعوهم أن يستكملوا قوله في

---

(٣٢) انظر : أرسطو : كتاب النفس : ترجمة د. أحمد فؤاد الأهواني ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ط ١ ، ١٩٥٤م ، ك ٣ ـ ف ٤ وما بعده ، ص١٠٨ وما بعدها .
وانظر كذلك كتابنا : نظرية المعرفة عند أرسطو ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥م ، ص ٨٧ وما بعدها .
وأيضاً : Aristotle, Metaphysic, B.I-Ch. I-2, pp. 980a-983a, translated by W.D. Ross, in "Great Books of the Western World", p. 8-vol. I; pp. 499-501.

(٣٣) الغزالي : نفس المصدر السابق ، ص٨ .

(٣٤) نفسه : ص ١١ .

(٣٥) نفسه .

(٣٦) الغزالي : المنقذ من الضلال . ص ٣١ .

(٣٧) الغزالي : القسطاس المستقيم . ص ١٠٠ .

نفس الموضع « ومن زعم من أصحابي أن ذلك ميزان المعرفة فأسأل الله تعالى أن يكفيني شره عن الدين فإنه للدين صديق جاهل(٣٨) » . فهو هنا كما في كل المواضع التي يرفض فيها ميزان العقل إنما يرفض تدخل العقل في مناقشة الأمور الغيبية الإلهية إذ أن « هذه دقائق لا تدرك إلا بنور التعليم المقتبس من إشراق عالم النبوة(٣٩) » . ففي أمور الدين الغيبية يحذرنا الغزالي بقوله : « إياكم أن تجعلوا المعقول أصلاً والمنقول تابعاً ورديفاً فإن ذلك شنيع منفر . . إياكم أن تخالفوا الأمر فتهلكوا وتُهلكوا وتَضلوا وتُضلوا(٤٠) » .

لقد اطمأن الغزالي إذن إلى « الحدس الصوفي » لأنه وجد فيه المنهج الأصلي لإدراك جوهر هذه الأمور الغيبية بما يقضيه الله للإنسان من كشف للحجب بعد طهارة القلب ونقاء السريرة وصفاء العقل . لكنه لم يقصد مطلقاً في أي مرحلة من حياته الفكرية الى التقليل من شأن الحواس أو العقل ، فلكل منهما ميدانه الذي يصول ويجول فيه دونما قيد ، فللحواس أن تعرف الظاهر وتسلم معارفها للعقل الذي يحكم ويستدل ويصول ويجول في ميدان المعقولات وآفاق الكون الشاسع يتأمله ويدلي بدلوه فيه وليكشف ما استطاع أن يكشف من أسراره وليقنن ظواهره ويسيطر على مقدراته . لكن ليقف العقل عند هذه المرتبة ولا يتعداها إلى ما لا يمكن أن يأتيه اليقين فيه ألا وهي الأمور الغيبية .

وما أشبه الغزالي هنا بكانط الفيلسوف الألماني العظيم في القرن الثامن عشر حينما حدثنا في « نقد العقل الخالص » عن حدود المعرفة العقلية فأكد أن العقل الانساني « محمل بأسئلة لا يستطيع بطبيعته نفسها أن يعرض عنها ، ولكنه لا يستطيع أيضاً أن يجيب عنها لأنها تجاوز كل ما يملك من طاقات(٤١) » .

وإذا كان ذلك كذلك ، فليتوقف العقل الإنساني عن الجدل فيما لا يستطيع أن يصل فيه الى يقين ، وليسلم من زاوية عملية أخلاقية - بوجود هذه الحقائق على أنها افتراضات أو مسلمات للعقل العملي ، وعلى رأس هذه المسلمات مسلمة وجود الله وخلود النفس(٤٢) .

إن الغزالي ، وهذا شيء يخصه ، قد ارتضى في النهاية أن يكون صوفياً رغبة في التقرب الى الله لأن « الصوفية هم السابقون لطريق الله تعالى خاصة وإن

---

(٣٨) نفسه .

(٣٩) نفسه : ص١٣ .

(٤٠) نفسه : ص ٨٠ .

(٤١) كانط : نقد العقل الخالص : فقرة مأخوذة من ترجمة د. عثمان أمين لبعض نصوص من كانط في كتابه : رواد المثالية في الفلسفة الغربية : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٧م ، ص١٨٨ .

(٤٢) كانط : نقد العقل العملي : انظر نفس المرجع السابق للدكتور عثمان أمين ، ص٢٤٥ - ٢٤٧ .

سيرتهم أحسن السير وطريقهم أصوب الطرق وأخلاقهم أذكى الأخلاق[٤٣] » . لقد ارتضى هذا الطريق الصوفي وذلك المنهج الحدسي الكشفي إيماناً بأنه الطريق الأصوب للتقرب الى الله ، وبأنه المنهج الأفضل في تلقي المعرفة اليقينية الملائمة لطبيعة موضوعها وليس في هذا أي تجن على العقل أو رفض لعلومه . ولأكرر ما نقلناه عنه من قبل « لقد عظم على الدين جناية من ظن أن الاسلام ينصر بإنكار هذه العلوم » ولأضف الى ذلك قوله في « المنقذ » ، « أما المنطقيات فلا يتعلق شيء منها بالدين نفياً واثباتاً بل هو النظر في طريق الأدلة والمقاييس .. وإن العلم إما تصور وسبيل معرفته الحد وإما تصديق وسبيل معرفته البرهان وليس في هذا ما ينبغي أن ينكر[٤٤] » . وقد يندهش البعض إذا ما قلنا إن للعقل ـ عند الغزالي ـ دوراً أساسياً بالنسبة للطريق الصوفي ؛ إذ أن العلم اللدني لا يكون في نظره إلا بعد استيفاء « ثلاثة أوجه أحدها : تحصيل جميع العلوم وأخذ الحظ الأوفر من أكثرها .

والثاني : الرياضة الصادقة والمراقبة الصحيحة .

والثالث : التفكر فإن النفس إذا تعلمت وارتاضت بالعلم ثم تفكرت في معلوماتها بشروط التفكير ينفتح عليها باب الغيب ، فالمتفكر إذا سلك طريق الصواب يصير من ذوي الألباب وتنفتح روزنة من علم الغيب في قلبه فيصير عالماً عاقلاً ملهماً مؤيداً[٤٥] » .

بل إن الغزالي قد إحتج بالعقل على المتصوفة المتطرفين القائلين بحالة الفناء والاتحاد ، أولئك الذين إذا « سكروا سكراً وقع دونه سلطان عقولهم قال بعضهم : أنا الحق وقال الآخر : سبحاني ما أعظم شأني . وقال الآخر : ما في الجبة غير الله » .. لقد احتج عليهم بالعقل قائلاً : « .. فلما خف عنهم سكرهم وردوا الى سلطان العقل الذي هو ميزان الله في أرضه عرفوا أن ذلك لم يكن حقيقة الاتحاد بل يشبه الاتحاد ...[٤٦] » .

فكأن الغزالي إذن يريد أن يؤكد أن من الممكن أن ينكشف للصوفي ما لا يمكن للعقل إدراكه ، ولكن ليس من الممكن إطلاقاً أن يكشف له عن شيء يحكم عليه العقل بالاستحالة . فالعقل هو الميزان الذي قيضه الله للإنسان ليقيس مدى صدق معارفه ووضع الحدود لها .

إن الغزالي اذن فيلسوف عقلاني في المقام الأول . يعرف حدود الحس كما يعرف حدود العقل ، كما يعرف

---

(٤٣) الغزالي : المنقذ من الضلال . ص ٧٥

(٤٤) نفسه : ص ٤٩ .
وانظر كذلك : معيار العلم في فن المنطق : دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٣م ، ص ٣٩ وما بعدها .

(٤٥) الغزالي : الرسالة اللدنية : منشورة بالجزء الثالث من « القصور العوالي من رسائل الغزالي » ، ص ١٢٢ .

(٤٦) الغزالي : مشكاة الأنوار . ص ١٩ .

متى ينبغي أن يتوقف كلاهما ، وتكون المعرفة بعد ذلك إن أردنا مواصلة الطريق - موكولة للحدس الصوفي ، الذي هو درجة معرفية عليا - تأتي بعدما تستوفي طرائق المعرفة الأخرى عملها وتحصل النفس علمها - كما أنه في الوقت نفسه موقف من الحياة واتجاه بالكلية الى الله . ولذلك فهي درجة مقصورة على قلة قليلة من الناس هم خواص الخواص .

لقد قدم الغزالي نظرية في درجات المعرفة تميزت بالمحافظة على المستويات ووضع الحدود ، كما تميزت بأنه أسندها بعدما استخلصها بعقليته الفلسفية الى الإسلام واستخرج معالمها من « القرآن » . فكان أول من حاول بحق أسلمة نظرية المعرفة . وفي تصوري أن هذا هو جوهر ما حاوله الغزالي من جهد مضنٍ على مدار مؤلفاته وخاصة في « القسطاس المستقيم » الذي حاول فيه أسلمة المنطق و « المنقذ من الضلال » الذي قدم فيه تجربته المعرفية حية محاولاً أسلمة المعرفة .

وفي هذا الاطار الجديد فليتنافس الباحثون في درس الغزالي وفهمه دونما حدود . فهو عبقرية فلسفية إسلامية أصيلة لم تلق بعد الإنصاف الذي تستحقه من الدارسين المتخصصين سواء في الفلسفة أو في الدين رغم آلاف الصفحات التي كتبت عنه شرقاً وغرباً .

❊ ❊ ❊

مطالعات

مسيرة الحضارة من شك التجريد إلى يقين التجريب

جلال شوقي
عميد كلية الهندسة - جامعة قطر

تقصد هذه الدراسة إلى تبيان مسيرة الإنسان في سعيه الدؤوب وراء الحقيقة ، فمنذ العصر التقليدي (الكلاسيكى) للمعرفة أخذ الحكماء فى الاعتماد المطلق على التأمل الذهني ، وإعمال الفكر المنظم طلبا لطبائع الأشياء وجواهرها ، ووقوفا على دقائق خصائصها وخواصها ، وما يعتريها من أحوال الاستحالة والثبات . ولقد نزع الفكر الإغريقى إلى اعتبار أن العقل بأدواته ومقولاته هو المصدر الوحيد للمعرفة ومن ثم قام المذهب الفلسفي ، وما صاحبه من أقيسة منطقية منسقة ، وأفكار تصورية منسجمة ، تعمل بتجريدٍ للمعاني الكلية من الموجودات الحسية . بيد أن هذا النهج لايؤدي إلا إلى أحكام ذهنية كلية قد لا تتمشى مع ولا تطابق العالم الخارجى المتشخص ، ولا توصل إلا لبراهين ليست بالضرورة يقينية .

وما إن دوت صيحة الدين الجديد الذى يدعو إلى المشاهدة والتأمل ، والتفكر والتدبر ، والتقصي والتحليل ، ويحض على طلب العلم ، وأخذ المعرفة ، وتوخي الحقيقة ، ويشجع على سبر الأغوار وارتياد الآفاق ، والنظر فى ملكوت الأرض والسماوات ، والاعتبار بمحكم الآيات ودقيق المشاهدات ، ما إن دوت هذه الصيحة حتى تحرر الفكر من سلطان التجرد والتجريد ، واتجه إلى يقين الشهود والتجريب ، ليتحول ركب الحضارة عن المذهب الفلسفي إلى المنهج العلمي ، فعن معالم هذا التحول الهام ، الذى دفع بالحضارة الإنسانية دفعة هائلة إلى الأمام ، يدور محور حديثنا ، ويتركز مبلغ همنا ، ويرجى وفاء قصدنا .

« مسيرة الحضارة من شك التجريد إلى يقين التجريب »

المحتويات

١ - السعي في طلب الحقيقة

ما برح الإنسان - وقد آتاه الله نعمة العقل - يبحث عن الحقيقة ، وينقب عن طرق الوصول إليها ، ويسهب في تعريفها وتحديدها ، ويعدد مصادرها وروافدها . وقد اهتم فلاسفة العرب والمسلمين وعلماؤهم بوجه خاص بما يفرزه العقل ويصدقه الحس والواقع ، وهو ما نطلق عليه اليوم المنحى العلمي المبني على التجربة ، وقد سماها العرب « الاعتبار » ، وهو المنحى الذي فاق المنحى التجريدي للحضارة الإغريقية ، وكان حجر الزاوية في صرح الحضارة الإنسانية المعاصرة .

ولعلنا ـ ونحن في صدد الحديث عن الحقيقة ، نورد على سبيل المثال لا الحصر بعض النماذج من كتابات العرب والمسلمين في تقديس الحقيقة من أي سبيل أتت ، وعبر أي حضارة جاءت ، وذلك قبل أن نعرج إلى تفصيل نشأة المنهج التجريبي ، والتدليل على نسبته - بما لا يدع مجالا للشك - لحضارة الإسلام .

١ ر ١ - من أقوال الجاحظ (١)

يقول أبو عثمان عمرو بن بحر الشهير بالجاحظ (٢) (١٥٩ - ٢٥٥ هـ) = (٧٧٥ - ٨٦٨ م) في مقدمة أشهر كتبه ونعني به كتاب « الحيوان » :

« جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا وبين الصدق سببا ، وحبب إليك

(١) هو عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء ، الليثي ، أبو عثمان ، الشهير بالجاحظ (صاحب كتب « الحيوان » و « البيان والتبيين » و « البخلاء » و « المحاسن والأضداد » و « سحر البيان » وغيرها .

(٢) يحدد كتاب « الأعلام » للزركلي تاريخ ميلاد الجاحظ بسنة ١٦٣ هـ = ٧٨٠ م .

التثبت ، وزين في عينك الإنصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز الحق ، وأودع صدرك البر واليقين ، وطرد عنك ذل اليأس ، وعرفك ما في الباطل من الذلة ، وما في الجهل من القلة . . . »

٢ ر ١ ـ من أقوال « الكندي » فيلسوف العرب

يقول يعقوب بن إسحق الكندي (حوالي ١٨٥ ـ ٢٦٠/٤٦ هـ) = (٨٠١ ـ ٨٧٣/٦٠ م) في رسائله الفلسفية [٣] :

« ينبغى أن يعظم شكرنا للآتين بيسير الحق ، فضلا عمن أتى بكثير من الحق ، إذ أشركونا في ثمار فكرهم ، وسهلوا لنا المطالب الحقية ، التي بها تخرجنا إلى الأواخر من مطلوباتنا الخفية ، فإن ذلك إنما اجتمع فى الأعصار السالفة المتقادمة ، عصرا بعد عصر إلى زماننا هذا ، مع شدة البحث ولزوم الدأب وإيثار التعب في ذلك . . .

وينبغى أن لا نستحي من استحسان الحق ، واقتناء الحق من أين أتى ، وإن أتى من الأجناس القاصية عنا ، والأمم المباينة لنا ، فإنه لاشيء أولى بطالب الحق من الحق » .

٣ ر ١ ـ من أقوال « الرازي » طبيب الإسلام

يقول أبو بكر محمد بن زكريا الرازي (حوالى ٢٥٠ ـ ٣١٣ هـ) = (٨٦٤ ـ ٩٢٥ م) فى كتابه « الطب الروحاني » [٤] :

« إن أشرف الأصول وأحلها وأعونها على بلوغ غرض كتابنا هذا قمع الهوى ، ومخالفة ماتدعو إليه الطباع في أكثر الأحوال ، وتمرين النفس على ذلك . »

ومن ثم فإن الرازي يقرر أن ادراك الحقيقة لايمكن التوصل إليه إلا بالابتعاد عن الهوى ، وإحكام العقل . وعن هذا الأخير يقول الرازي في كتابه « الطب الروحاني » [٥] :

« إن البارىء ـ عز اسمه ـ إنما أعطانا العقل ، وحبانا به ، لنتال ونبلغ به من المنافع العاجلة والآجلة ، غاية مافي جوهر مثلنا نيله وبلوغه ، وإنه أعظم نعم الله عندنا ، وأنفع الأشياء لنا ، وأجداها علينا .

فبالعقل فضلنا على الحيوان غير الناطق ، حتى ملكناها وسسناها وذللناها وصرفناها فى الوجوه العائدة منافعها علينا وعليها .

وبالعقل أدركنا جميع مايرفعنا ، ويحسن ويطيب به عيشنا ، ونصل إلى بغيتنا ومرادنا .

فإننا بالعقل أدركنا صناعة السفن واستعمالها ، حتى وصلنا بها إلى ماقطع وحال البحر دوننا ودونه ، وبه نلنا الطب الذي فيه الكثير من مصالح أجسادنا وسائر الصناعات العائدة علينا ، النافعة لنا . »

لقد أدرك الرازي تماما خطر العقل وأهميته ، واعتبره أحد المصادر الرئيسية للمعرفة ، ولم يمنع الرازي من أن يكون الوحى والإلهام والكشف مصدر معرفة ، على عكس ماذهب إليه الأشعري الذي جعل العقل آلة للإدراك فحسب ، ورأى أن الوحي هو مصدر كل معرفة .

هذا وقد اتخذ الرازي منحى عقليا متحررا ، وانتهج طريق الشك المنهجي فى مناقشته للقضايا العقلية ،

---

(٣) رسائل الكندى الفلسفية ، الصفحتان ١٠٢ ، ١٠٣ .
(٤) صفحة ٢٠ .
(٥) الصفحتان ١٨ ، ١٩ .

وذلك بقصد التثبت من الأمور ، ويكون بذلك قد سبق كلا من الإمام أبي حامد الغزالي (٦) ، والعالم رينيه ديكارت (٧) فى هذا المنحى .

٤ و ١ - من أقوال « ابن الهيثم » عالم البصريات

يقول الحسين بن الهيثم (٣٥٤ - ٤٣٠ هـ) = (٩٦٦/٥ - ١٠٣٩ م) فى كتابه « المناظر » (٨) :

« ... ونجعل غرضنا في جميع مانستقريه ونتصفحه استعمال العدل لا اتباع الهوى ، ونتحرى في سائر مانميزه ونتقده طلب الحق لا الميل مع الآراء ، فلعلنا نهتدى بهذا الطريق إلى الحق الذى به يثلج الصدر ، ونصل بالتدريج والتلطف إلى الغاية التي عندها يقع اليقين ، ونظفر مع النقد والتحفظ بالحقيقة التى يزول معها الخلاف ، وتنحسم بها مواد الشبهات . »

ويقول ابن الهيثم في صدر كتابه « الشكوك على بطليموس » (٩) :

« الحق مطلوب لذاته ، وكل مطلوب لذاته فليس يعني طالبه غير وجوده ، ووجود الحق صعب ، والطريق إليه وعر ، والحقائق منغمسة في الشبهات ، وحسن الظن بالعلماء طباع في جميع الناس .

فالناظر في كتب العلماء إذا استرسل مع طبعه ، وجعل غرضه فهم ماذكروه وغاية ما أوردوه ، وحصلت الحقائق عنده ، وعي المعاني التي قصدوها ، والغايات التي أشاروا إليها ، وما عصم الله العلماء من الزلل ، ولا حمى علمهم من التقصير والخلل .

ولو كان ذلك كذلك لما اختلف العلماء في شيء من العلوم ، ولا تفرقت آراؤهم فى شيء من حقائق الأمور . والوجود خلاف ذلك ، فطالب الحق ليس هو الناظر فى كتب المتقدمين ، المسترسل مع طبعه فى حسن الظن بهم ، وطالب الحق هو المتهم بظنه منهم ، المتوقف فيما يفهمه عنهم ، المقنع الحجةِ والبرهان ، لاقول القايل الذى هو انسياق المخصوص فى جبلّته بضروب الخلل والنقصان . »

ويستطرد ابن الهيثم قائلا :

« والواجب على الناظر في كتب العلوم - إذا كان غرضه معرفة الحقائق - أن يجعل نفسه خصما لكل من ينظر فيه ، ويجيل فكره في متنه ، وفي جميع حواشيه ويخصمه من جميع جهاته ونواحيه ، ويتهم أيضا نفسه عند خصامه ، ولا يتحامل عليه ، ولا يتسمّح فيه ، فإنه إذا سلك هذه الطريق انكشفت له الحقائق ، وظهر ماعساه وقع في كلام من تقدمه من التقصير والشبهة . »

٥ ر ١ - الشك المنهجي عند ابن الهيثم

دأب الحسن بن الهيثم على التشكك فى الآراء والأقوال السابقة عليه حتى يتيقن منها بطريق التمحيص والتجريب ، فهو يعلق حكمه حتى تثبت له التجربة صحته ، فيتحول عن الشك إلى اليقين . ولا أدل على هذا المنهج المتشكك من قول ابن الهيثم (١٠) :

« إنى لم أزل منذ عهد الصبا مرتابا فى اعتقادات الناس المختلفة ، وتمسك كل فرقة منهم بما تعتقده من الرأى ، فكنت متشككا فى جميعه . »

(٦) (٤٥٠ - ٥٠٥هـ) = (١٠٥٨ - ١١١١م) .

(٧) عاش في الفترة من ١٥٩٦ الى ١٦٥٠م .

(٨) مخطوط مكتبة الفاتح باستانبول - رقم : ٣٢١٢ - المقالة الأولى - الورقة رقم (٤) مكرر .

(٩) مُصوَّر بمعهد المخطوطات العربية بالقاهرة .

(١٠) من كتاب « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » لأحمد بن القاسم بن أبي أصيبعة (٦٠٠ - ٦٦٨هـ) = (١٢٠٣ - ١٢٦٩م) ، الجزء الثالث ، الصفحتان ١٥٤ ، ١٥٥ .

ويقول أبو علي الحسن بن الهيثم فى المقالة الأولى من صدر كتابه الموسوم : « في حل شكوك كتاب إقليدس فى الأصول وشرح معانيه » (١١) :

« كل معنى تغمض حقيقته ، وتخفى بالبديهة خواصه ، ويشابه في بعض أحواله غيره ، فالشك متسلط عليه ، وللمعاند والمتشكك طريق مهيع إلى معاندته والطعن عليه ، وخاصة العلوم العقلية والمعانى البرهانية ، إذ العقل والتمييز مشترك لجميع الناس ، وليس جميعهم متساوى الرتبة فيها ، وليس يذعن واحد من الناس لغيره فيما يدعى صحته بالقياس ، ولا تصح دعواه في نفسه إلا بعد أن يصح له ذلك المعنى بقياسه وتمييزه الذى استأنفه هو ، وتتشكل صحته فى عقله . والعاجز المقصر الضعيف التمييز ليس تتشكل صحة المعنى المعقول فى عقله في أول تمييزه ، بل هو في أكثر الأحوال يسرع إليه التشكك فى صحته ، ثم إذا طال الفكر والتميز ظهرت له حقيقته ، وربما لم ينته مع غاية اجتهاده وإطالة الفكر فيه إلى معرفة حقيقته ، فأكثر ذوي العقول والتمييز الصحيح فضلا عمن هو دونهم إذا مر بأحدهم معنى من المعانى اللطيفة والحقائق الخفية فليس تظهر له تلك الحقيقة بالبديهة ، وإذا لم تظهر له الحقيقة ، فقد عرض له التشكك ، فالتشكك واقع لأكثر الناس في المعاني الخفية .

ومن جملة المعاني اللطيفة التي من العلوم الحقيقية التي لايشك الناس فى صحة براهينها المعانى التى يشتمل عليها كتاب إقليدس فى الأصول ، وهذا الكتاب هو الغاية التى يشار إليها في صحة البراهين والمقاييس ، ومع ذلك فلم يزل الناس قديما وحديثا يتشككون في كثير من معانى هذا الكتاب وكثير من مقاييسه ، ويتكلف أصحاب علم التعاليم حل تلك الشكوك ، وكشف فسادها وصحة المعاني المتشكك فيها . . . . . » .

٢- طرق المعرفة ومناهجها

لعله من المناسب بل ومن الضروري - ونحن نتحدث عن المعرفة - أن نعرض بإيجاز إلى بيان مصادر المعرفة ، فنقول إنه من الممكن أن نعدد هذه المصادر على النحو الآتي :

١ - طريق الحواس من سمع وبصر وغيرهما ،

٢ - طريق الإدراك بالوجدان ، كالشعور باللذة والألم ، والجوع والشبع ، والظمأ والارتواء ، والفرح والحزن ، والغيظ والحقد ، والابتهاج والاكتئاب ، والتفاؤل والتشاؤم ، وما إلى ذلك من مشاعر .

٣ - طريق العقل ، كالعلم ، ويشمل البديهيات . ويمكن تقسيم العلم إلى قسمين رئيسيين هما :
- العلم المعقول ،
- والعلم المنقول .

٤ - طريق الاستنتاج بالمنطق استنادا إلى طرق المعرفة الثلاثة المتقدمة .

٥ - طريق الإيحاء والوحى الإلهى بدءا بتعليم آدم الأسماء كلها ،

كما جاء في قوله تعالى :

« وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة . . . »

(سورة البقرة - ٢ : ٣١)

« الرحمن ، علم القرآن ، خلق الإنسان ، علمه البيان »

(سورة الرحمن - ٥٥ : ١ - ٤)

---

(١١) مخطوط مكتبة جامعة استانبول ، القسم العربي ، رقم : ٨٠٠ .

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله وحده
المقالة الاولى من كتاب الحسن بن الحسن بن الهيثم
في حل شكوك كتاب اقليدس في الاصول وشرح معانيه
كل معنى يغمض حقيقته ويخفى بالبديهة خواصه ويتشابه في بعض
الجهات غيره فالشك متسلط عليه والمعاند والمتشكك طريق منهج
الى معاندته والطعن عليه وخاصة العلوم العقلية والمعاني
البرهانية اذ العقل والتمييز مشترك لجميع الناس وليس جميعهم
متساوين في الرتبة فيهما وليس يتميز واحد من الناس لغيره مما يدعى
صحته بالناس ولا تصح دعواه في نفسه الا بعد ان يتصور ذلك
المعنى بقياسه وتمييزه الذي استانفه هو وتتشكل صحته في
عقله والعاجز المقصر الضعيف التمييز ليس تتشكل صحة المعنى
المعقول في عقله في اول تمييزه بل هو في اكثر الاحوال يسرع اليه
الشك في صحته ثم اذا طال الفكر والتمييز ظهرت له حقيقته
وربما لم تبن له مع غاية اجتهاده واطالة الفكر فيه الى معرفة حقيقته
فاكثر ذوي العقول والتمييز الصحيح فقد لا يعثر هؤلاء نعم اذا مر باحدهم
معنى من المعاني اللطيفة والحقائق الخفية وليس تظهر له تلك

شكل (١) - الصفحة الأولى من كتاب « في حلّ شكوك كتاب اقليدس في الأصول وشرح معانيه » مخطوط مكتبة جامعة استانبول - القسم العربي ، رقم ٨٠٠ .

« اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم ، علم الإنسان مالم يعلم »

(سورة العلق - ٩٦ : ٣ - ٦)

٦ - طريق الكشف لعباد الله الصالحين ، من أصحاب المجاهدات ، ويشمل الرؤيا الصادقة .

هذا وتشمل المدركات أربع مجموعات هى : المحسوسات ، والمعقولات ، والمتخيلات ، والموهومات .

١ر٢ - المناهج الأساسية للمعرفة

يمكن التعرف على منهجين أساسيين للمعرفة هما :

١ر١ر٢ - المنهج الفلسفي ، أو المنحى النظري ، أو التجريدي

ويعتمد هذا المنهج على إعمال العقل في إطار مجموعة من الأقيسة المنطقية ، والتأمل الفكري المتسق ، دون النظر بالضرورة إلى حقائق الوجود الخارجي ، ويعرف هذا المنهج أيضا بالمنهج الاستقرائي المنطقي ، أو المنهج الأرسطي ، نسبة إلى أرسطو أو أرسطاليس الملقب بالمعلم الأول (٣٨٤ - ٣٢٢ق . م .) ، وهو المنحى الذى اتصفت به حضارة الإغريق .

إن النتائج الذهنية التى يتوصل إليها بهذا المنهج ماهى إلا استنتاجات نظرية ظنية لاتغني بالضرورة عن الحق واليقين شيئا . وفي هذا المعنى يقول عبدالرحمن بن خلدون (٧٣٢ - ٨٠٨ هـ) = (١٣٣٢ - ١٤٠٦م) في مقدمته : « إن المطابقة بين الأحكام الذهنية التي تستخرج بالحدود والأقيسة ، وبين مافي الخارج من الأعيان ليست يقينية » .

إن المنطق - وإن صلح كأداة لتنظيم المعرفة ، وتصحيح العلم - إلا أنه لايشكل وسيلة لاكتساب العلم وتحصيله ، وإنما تتركز فائدته في ترتيب الأدلة وتنظيم الأقيسة .

٢ر١ر٢ - المنهج العلمي أو التجريبي أو الوضعي

يقوم هذا المنهج على المشاهدة والتجريب ، والرصد والتحليل والاستقراء ، للتوصل إلى الحقائق التي يشهد بها الوجود الخارجي . وعلى ذلك فإن هذا المنهج يوغل في الواقع ، بعكس المنهج الفلسفي أو النظري الذى يعتمد على العقل وحده للتوصل إلى كنه الأمور ، وسبر غور الكون والخلق والحياة .

إن المذهب القائل بإمكان التوصل الى الحقيقة باعتماد منفرد على العقل وحده مع إعمال قوانين المنطق هو مذهب غير صحيح ، إذ أننا لابد وأن نلجأ إلى المدركات الحسية وأن نتفاعل مع الواقع ، ولانجنح بالكلية إلى التجريد ، والتجرد من الموجودات الحسية ، فلاحقيقة علمية دون تجريب وشهادة حس مع إعمال فكر .

وفي هذا المعنى يقول ابن خلدون (٧٣٢ - ٨٠٨هـ) = (١٣٣٢ - ١٤٠٦م) في مقدمته :

« . . . ومن هنا يتبين أن صناعة المنطق غير مأمونة الغلط لكثرة مافيها من الانتزاع ، وبعدها عن المحسوس ، فإنها تنظر في المعقولات الثواني ، ولعل المواد فيها مايمانع تلك الأحكام وينافيها عند مراعاة التطبيق اليقيني . »

وعن المنطق يقول ابن خلدون في موضع ثان من مقدمته :

« ووجه قصور هذا العلم ، أن المطابقة بين النتائج الذهنية التي تستخرج بالمنطق ، وبين مافي الخارج ليست يقينية » .

وعن الأحكام اليقينية يقول ابن خلدون في موضع آخر من مقدمته :

« وإن العقل ميزان صحيح ، وأحكامه يقينية في أمور الحس والتجربة . . »

لاشك أن المنحى العلمي هو وليد الحضارة الإسلامية ، فهي التي أفرزته ، وهي التي فطنت إليه ونادت به وطبقته ، فأصبح سمتها البارزة وطابعها المميز ، ونسوق فيمايلي بعض أمثلة للتدليل على صحة وأحقية نسبة « المنهج العلمي » أو « المنحى التجريبي » للحضارة الإسلامية ، ويتضح ذلك من الأدلة الكثيرة المتعددة التي تشتمل عليها كتابات علماء المسلمين وأعمالهم . ولاغرو فقد وقف المسلمون على أهمية إجراء التجارب في بحوثهم ، وذلك منذ فجر حضارتهم .

٢ر٢ ـ المنهج العلمي عند جابر بن حيان

إن عالم الكيمياء العربي الذائع الصيت أبا موسى جابر بن حيان الصوفي (حوالي ١٢٠ ـ ١٩٨هـ) = (٧٣٧ ـ ٨١٣م) قد آمن إيماناً عميقاً بأهمية إجراء التجارب كسبيل علمي دقيق للوقوف على الحقائق ، ويؤثر عنه قوله :

« وأول واجب في الكيمياء أن تعمل وتجرى التجارب ، لان من لايعمل ويجرى التجارب لايصل إلى أدنى مراتب الإتقان .

فعليك يابنى بالتجربة لتصل إلى المعرفة » .

ويعزى إليه قوله :

« واجب المشتغل في الكيمياء هو العمل وإجراء التجربة ، وإن المعرفة لاتحصل إلا بها » .

كذلك أورد جابر بن حيان في كتابه « الصنعة الإلهية والحكمة الفلسفية » رأيه فيما يجب أن يكون عليه من يشتغل بالكيمياء ، فكتب يقول :

« يجب على المشتغل بالكيمياء أن يعرف السبب في إجراء كل عملية ، وأن يفهم التعليمات جيداً ، لأن لكل صنعه أساليبها الفنية ، كما يجب ألا يحاول عمل أى شيء مستحيل أو عديم النفع . .

ويجب أن يكون هو صبوراً مثابراً لاتغره الظواهر ، فيعجل باستنباط النتائج » .

ويقول جابر في إحدى رسائله[(١٢)] :

« إننا نذكر في هذه الكتب خواص مارأيناه فقط دون ماسمعناه ، أو قيل لنا وقرأناه ، بعد أن امتحناه وجربناه ، فماصح أوردناه ، وما بطل رفضناه ، فمن كان دربا كان عالما حقا ، ومن لم يكن دربا لم يكن عالما حقا . » .

على هذا النحو تحولت الكيمياء ـ على يد جابر بن حيان ـ من مجرد بحث فلسفي نظري عند الإغريق إلى علم عملي قوامه التجربة أو الاعتبار أو الدربة ، والمشاهدة ، والتثبيت قبل الاستنتاج ، فيكون جابر قد ساهم بذلك في إرساء قواعد المنهج العلمي التجريبي في عصر سابق جداً على عصر النهضة الأوروبية ، حال كانت أوروبا تمر بأحلك أيامها ، في تلك الحقبة التى عرفت فيا بعد بالعصور المظلمة ، ولم يكن لعلمائها أن يأخذوا بهذا الأسلوب العلمى إلا بعد قرون عدة .

٣ر٢ ـ المنهج العلمي عند ابن الهيثم

اتخذ الحسن بن الهيثم التجربة والقياس سبيلاً

(١٢) « رسائل جابر بن حيان » ، نشر بول كراوس ، مطبعة الخانجي بالقاهرة ، سنة ١٣٥٤هـ/ ١٩٣٦م . الصفحات : ١ ـ ٣٠ .

للوصـول إلى الحقـائق العلميـة ، وقـد نقـل ابن أبي أُصيبعة [١٣] في كتابه « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » عن مقالة له قوله :

« فـرأيت أنى لاأصـل إلى الحق إلا من آراء يكـون عنصرها الأمور الحسية ، وصورتها الأمور العقلية . » .

اعتمد الحسن بن الهيثم على الأمور الحسية ، أي على التجربة والـدليل الملمـوس كأسـاس لنهجه العلمي . وتظهر عناصر الطريقة العلمية التي أخذ بها ابن الهيثم بوضوح في مقدمة كتاب « المناظر » الذى ألفه في مستهل القرن الحادي عشر للميلاد حيث يقول :

« ونبتدىء في البحث باستقراء الموجودات ، وتصفح أحوال المبصرات ، وتمييز خواص الجـزئيات . ونلتقط باستقراء مايخص البصر في حال الإبصار ، وماهو مطرد لايتغير ، وظاهـر لايشتبه من كيفيـة الإحساس ، ثم نترقى في البحث والمقاييس على التدريج والترتيب ، مع انتقاد المقدمات ، والتحفظ في النتائج .... »

وتؤكد دراسات ابن الهيثم وبحوثه أنه اعتمد عـلى الاستقراء والقياس والتناظر[١٤] ، ولم يكن ليقطع برأى مالم يؤيد بالتجارب ، « والاعتبار »[١٥]وكان هذا النهج رائده في جميع أعماله ، فتحققت له الصفات العلمية الأصيلة .

ولعله من المناسب هنا أن نستكمـل عناصـر المنهج العلمى عنـد ابن الهيثم ، فنسوق مثـلا لاستخـدامـه التمثيل (Analogy) ، حيث إنه عند دراسته لموضوع انعكـاس الضوء أتى بمثـال ميكانيكي يبين سلوك كرة صغيـرة ملساء عنـدمـا تصـطدم بسـطح يمـانعهـا من الاستمرار في حركتهـا ، وأورد في سياق هـذا التمثيل قوانين التصادم ومعامل الارتداد ، وقوة الحركـة ، أى كمية الحركة . وقاس ابن الهيثم انعكاس الضوء عـلى تصادم الأجسام ، وبذلك يكون قد استكمل عناصـر المنهج العلمي من تجريب وتحليـل واستقـراء وقيـاس وتمثيل .

مما تقدم يمكن بحق اعتبار الحسن بن الهيثم واضع المنهج العلمي التجريبي دون منازع ، وعلى ذلك يكون قد أحرز سبقاً أكيداً على علماء الغرب بمايربو على قرنين من الـزمان ، في وقت لم يجـرؤ فيه علماء أوروبـا على الخروج عن تعاليم الأقـدمين ، والإفـلات من سيطرة المعتقدات والقوانين الموضـوعة المتـوارثة والتحـرر من السلطان الفكري للكنيسة .

هذا ويرجـع سبب اهتمامنـا بوجه خاص بـالآثار العلمية للحسن بن الهيثم للتدليل على سبق الحضـارة العربية إلى طـريقة البحث العلمي ، إلى أن ليـوناردو دافينشي قد وقف على بحـوث ابن الهيثم في الضوء ، وذلك في أواخر القرن الخامس عشر كما تم إثبـاته من واقع مذكراته ، ولابد أن يكون لاطلاع ليونـاردو على أعمال ابن الهيثم أثر بالغ في اتجاهه نحو النهج التجريبي في عصر النهضة ، بعد أن كانت طريقة البحث العلمي قد استكملت عناصرها ، وبعد أن كانت النظرة العلمية الصحيحة قد اكتملت لها مقوماتها في الحضارة العربية ، التي ازدهرت قبل عصر النهضة الأوروبيـة وقبل مـولد ليوناردو دافينشي بمئات السنين .

يقـول جورج سـارطـون[١٦] ، صـاحب التـآليف العظيمة في تاريخ العلوم : « لقـد كان العـرب أعظم

---

(١٣) هو أحمد بن القاسم بن أبي أصيبعة المؤرخ العربي (٦٠٠ - ٦٦٨هـ) = (١٢٠٣ - ١٢٦٩م) .

(١٤) نقصد بها معنى التمثيل : Analogy .

(١٥) يُستعمل هذا اللفظ بمعنى التجريب : Experimentation .

(١٦) George Sarton

معلمين في العالم ، فإنهم لو لم ينقلوا كنوز الحكمة الإغريقية لتوقف سير الحضارة بضعة قرون .

إن وجود ابن الهيثم ، وجابر بن حيان كان لازماً وممهداً لظهور جاليليو [١٧] ونيوتن [١٨] وغيرهما ، ولو لم يظهر ابن الهيثم لاضطر نيوتن إلى أن يبدأ من حيث بدأ ابن الهيثم : » .

ثمة شهادة أخرى يوردها « سيديو »[١٩] حيث يقول :

« إن أهم ما اتصفت به مدرسة بغداد باديء ذي بدء هو روحها العلمي الصحيح » .

٣ - أمثلة من القياسات العلمية في الحضارة العربية الإسلامية

إنه بعد أن أوضحنا نشأة المنهج العلمي التجريبي في صدر الحضارة العربية الإسلامية ، نستكمل هنا معالم هذه الصورة ، فنسوق بعض أمثلة من قياسات علماء العرب والمسلمين ، ونقصر التمثيل على موضوعين اثنين فحسب ، هما قياس الثقل النوعي لبعض الأجسام الصلبة والسائلة ، وقياس بعض العناصر الفلكية .

١ر٣ - قياسات الثقل النوعي

أبدع المسلمون في تعيين القيم العددية للثقل النوعي مستخدمين أنواعاً مختلفة من الموازين ، وإنه بالرغم من بعد الشقة بيننا وبينهم ، وبدائية الآلات والأجهزة التي استعملوها في قياساتهم ، إلا أن درجة الدقة التي توصلوا إليها في تجاربهم تدعو - بغير شك - إلى الإعجاب والتقدير ، وفي بعض الحالات إلى الانبهار من قرب قياسات علماء العرب والمسلمين من القيم التي أقرتها المجامع العلمية في عصرنا الحالي ، ونعرض فيمايلي لبيان بعض الأجهزة ونتائج القياس بها .

١ر١ر٣ - الميزان الطبيعي[٢٠]

لأبي بكر محمد بن زكريا الرازي (حوالى ٢٥٠ - ٣١٣هـ) = (٨٦٤ - ٩٢٥م) وهو ميزان ذو كفتين على الهيئة الطبيعية ، كفتاه خارجتان عن الماء ، وكلتاهما مملوءتان مترعتان ، ونقصان الماء من كل كفة منهما بقدر مساحة الجرم[٢١] الذي فيها .

٢و١و٣ - الآلة المخروطة[٢٢]

لأبي الريحان محمد بن أحمد البيروني (٣٦٢ - ٤٤٣هـ) = (٩٧٣ - ١٠٥١م) وهي آلة مخروطة الشكل ، واسعة القاعدة ، ضيقة الفم بعد عنق ممتد بذلك الضيق من البدن إلى الفم . وثُبِّت في أوسط هذا العنق بالقرب من أسافله ثقبة صغيرة مدورة ، وألحمت عليها بقدرها أنبوبة منكوسة الوضع ، رأسها إلى جهة الأرض ، وتحت هذا الرأس كالحلقة لوضع كفة الميزان عليها وقت العمل ، وتعتبر هذه الآلة أقدم جهاز لقياس الثقل النوعي بدقة .

---

(١٧) Galileo Galilei (١٥٦٤ - ١٦٤٢) .

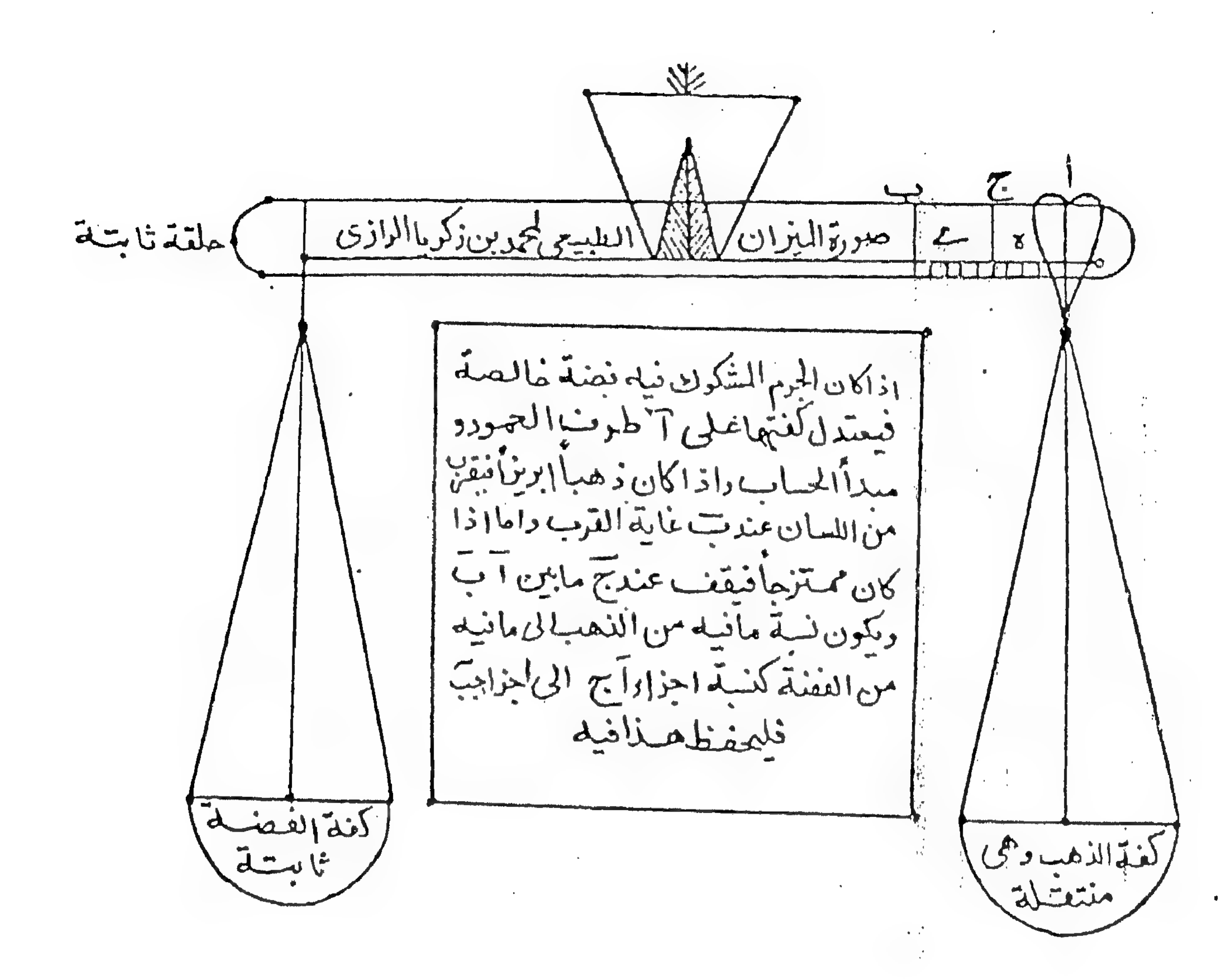
(١٨) Isaac Newton (١٦٤٢ - ١٧٢٧) .

(١٩) L. P. Sedillot ، صاحب كتاب « تاريخ العرب » .

(٢٠) عن كتاب « ميزان الحكمة » لعبدالرحمن الخازني ، دائرة المعارف العثمانية : حيدر آباد الدكن بالهند ، ١٩٣٨م ، صفحة ٨٣ . انظر شكل (٢) .

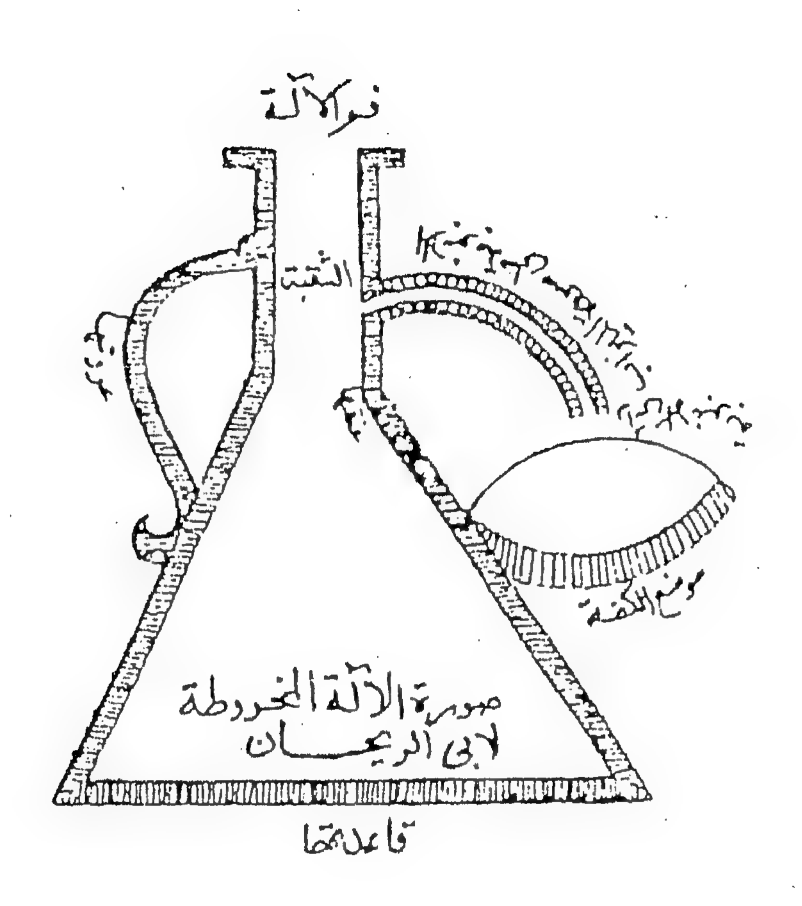
(٢١) يقصد حجم الجسم المغمور .

(٢٢) كتاب « ميزان الحكمة » للخازني ، الصفحتان ٥٨ ، ٥٩ . انظر شكل (٣) .



الميزان الطبيعي لأبي بكر الرازي

شكل (٢)



الآلة المخروطة لأبي الريحان البيروني

شكل (٣)

وتتلخص طريقة البيروني في وزن المادة المطلوب تعيين ثقلها النوعي ، وذلك قبل إدخالها في الآلة المخروطة - التي تكون قد ملئت بالماء حتى غاية مصبها - فتزيح المادة المولجة قدراً من الماء مساوياً لحجمها ، حيث يفيض هذا الحجم المكافىء من الماء ، ويخرج من المصب ، حيث يجمع في كفة ميزان لإيجاد وزنه . ويجرى حساب الثقل النوعي بتحديد النسبة بين وزن المادة المختبرة ، ووزن كمية الماء المزاحة نتيجة إدخال المادة المختبرة في الآلة المخروطة ، أى أن

$$\text{الثقل النوعي} = \frac{\text{وزن الجسم في الهواء}}{\text{وزن مقدار حجمه في الماء}}$$

ويبين جدول رقم (١) نتائج قياسات البيروني [٢٣] للثقل النوعي لبعض المعادن منسوبة أولا الى الذهب وثانيا الى الماء ، كما يشتمل الجدول على أحدث ما حصلنا عليه من قيم الثقل النوعي لهذه المعادن .

جدول رقم (١)

المعدن	قيم البيروني للثقل النوعي		القيم الصحيحة للثقل النوعي منسوبة الى الماء
	منسوبة الى الذهب على أساس الوزن النوعي للذهب = ١٠٠	منسوبة الى الماء على أساس الوزن النوعي للماء = ١	
الذهب	١٠٠	١٩	١٩,٣ - ١٩,٢٥٨
الزئبق	٧١	١٣,٤٩	١٣,٥٥٧
الرصاص	٦٠,١٢٥	١١,٤٣٧	١١,٤٤٥ - ١١,٣٨٩
الفضة	٥٤,٦٢٥	١٠,٣٧٧	١٠,٤٧٤ - ١٠,٤٢٨
الصفر	٤٦,٦٢٥	٨,٨٥٩	٨,٩٢ - ٨,٦٠
النحاس (الأحمر)	٤٥,٦٦٦	٨,٦٧٦	٨,٧٢٦ - ٨,٦٦٧
توتياء النحاس	٤٤,٨٧٥	٨,٥٢٦	
الحديد	٤١,٧٢	٧,٩٢	٧,٧٩ - ٧,٦
القصدير	٣٧,٦٣	٧,١٥	٧,٢٩١

قيم الثقل النوعي للمعادن كما عينها البيروني بالتجربة

(٢٣) عن « دراسات البيروني في الطبيعيات » للدكتور جلال شوقي ، أبحاث الندوة العالمية الأولى لتاريخ العلوم عند العرب ، حلب : ٥ - ١٢ إبريل عام ١٩٧٦ ، جامعة حلب : معهد التراث العلمي العربي ، الجزء الأول : الأبحاث باللغة العربية ، عام ١٩٧٧ ، الصفحات : ٢٥١ - ٢٧٣ .

وبمقارنة القيم التي توصل اليها البيروني بقيم الوزن النوعي التي تم تحديدها بالإمكانات المعاصرة ، نجد أن قيم البيروني قريبة جدا من القيم الصحيحة بالرغم من أن الأجهزة التي كان يستعملها في زمنه لم تكن لتقارن بالأجهزة الحديثة من حيث الدقة ، الأمر الذي يشهد للبيروني بالامتياز والإعجاز .

ويقدم جدول رقم (٢) نتائج التجارب التي أجراها البيروني [٢٤] لتعيين الوزن النوعي لبعض الأحجار الكريمة مقدرة أولا على أساس الياقوت ثم على المقارنة لهذه النتائج مع القيم المعاصرة ، وهي تبين درجة الدقة العالية التي تتسم بها نتائج البيروني .

جدول رقم (٢)

قيم الثقل النوعي لبعض الأحجار الكريمة حسب قياسات البيروني

انواع الحجر الكريم وتسمياته باللغات الانجليزية والفرنسية والألمانية	قيم البيروني للثقل النوعي		القيم الصحيحة للثقل النوعي منسوبة الى المـاء
	منسوبة الى الياقوت على أساس الوزن النوعي للياقوت = ١٠٠	منسوبة الى الماء على أساس الوزن النوعي للماء = ١	
الياقوت الأحمر[١]	٩٧,١٢٥	٤,٠١	٣,٩٩ - ٤,٤
	٩٠,٤٥٨	٣,٧٣	
الزُمرد[٢] أو الزبرجد[٣]	٦٩,٥	٢,٨٦	٢,٦٧٨ - ٢,٧٧٥
الياقوت الأزرق (لازورد)[٤]	٦٧,٨١	٢,٨	حوالي ٣
اللؤلؤ[٥]	٦٥,٥٨	٢,٧	٢,٦٥ - ٢,٦٨٤
المرجان أو العقيق[٦]	٦٤,٧٥	٢,٦٧	٢,٥ - ٢,٧
المرجان اللامع (المُصدَّف)[٧]	٦٤,٥٤	٢,٦٦	٢,٦
زجاج سوريا	٦٣,١٢٥	٢,٦	للزجاج عموما :
	٦٢,٧٩	٢,٥٩	٢,٥ - ٣,٤٥
البلّلور الصخري أو الصوان الشفّاف المُبلور (الكوارتز)[٨]	٦٢,٦	٢,٥٨	٢,٥٨

(١) Red Hyacinth-Hyacinthe rouge-roter Hyacinth.
(٢) Emerald-Emeroude-Smaragd.
(٣) Topaz.
(٤) Lapis-Lazuli-Lapis lazulé-Lapis Lazuli.
(٥) Pearl-Perles-Perle.
(٦) Coral-Coraline-Koralle.
(٧) White Coral-Nacre1Corail-Weisse Koralle.
(٨) Quartz-Cristal-Quarz.

(٢٤) المرجع السابق

٣و١و٣ ـ القسطاس المستقيم [٢٥]

وهو ميزان ابتكره أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيامي النيسابوري (٤٣٦ ـ ٥١٧هـ) = (١٠٤٤ ـ ١١٢٣م) :

« ميزان ذو ثلاث رمانات ، يعرف بالقسطاس المستقيم ، ويوزن به من حبة إلى ألف دينار أو ألف درهم ، وهو على صورة القَفَّان ذات عمود وعارضة ولسان وكفة واحدة ، وكبرى الرمانات الثلاث للمئات ، ووسطاها للعشرات والآحاد معا ، وصغراها للكسور »

٤و١و٣ ـ موازين الخازني

ضمن عبدالرحمن الخازني (ت : ٥١٥هـ = ١١٢١ م) كتابه الجليل « ميزان الحكمة » مجموعة من الموازين بقصد عمل قياسات متعددة ، نذكر منها على سبيل المثال ما يأتي :

١ ـ معرفة نسب الأوزان الهوائي إلى المائي .

٢ ـ معرفة نسب حجوم الفلزات الذائبة وأوزانها بالرصد والاعتبار .

٣ ـ صنعة مقياس المائعات في الثقل والخفة .

٤ ـ صنعة القفان ، ووضع الرقوم عليه ، والوزن به ، وتحديد ثقل الرمانة .

وقد أورد في كتابه مجموعة من الموازين ، ويقصد بها أجهزة قياس ، نذكر أهمها فيما يلي :

أولا : موازين الماء [٢٦]

وتأتي أشكالها على ثلاثة أصناف :

أ ـ الميزان المطلق أو الميزان الساذج ، وهو ميزان ذو كفتين .

ب ـ الميزان الكافي أو الميزان المجرد عن المنقلة ، وهو ميزان ذو ثلاث كفات طرفيات ، إحداها منوطة تحت الأخرى وهي المائية .

جـ ـ الميزان الجامع أو ميزان الحكمة [٢٧] ، وهو ميزان ذو خمس كفات ، ثلاث كفات منها ثابتة ، واثنتان منها منقلتان عن موضعها .

ويستخدم هذا النوع من الموازين لمعرفة نسب الفلزات بعضها إلى بعض في الحجم ، وتمييز بعضها من بعض من غير سبك ولا تخليص ، ومعرفة الجواهر الحجرية ، وتمييز حقها من أشباهها وملوناتها .

ثانيا : ميزان الأرض

وتسوية وجهها على موازاة السطح الأفقي ، ووجوه الحيطان على محاذاة القطر الذي يثبت عليه .

ثالثا : ميزان الساعات

وتعرف به الساعات الماضيةُ من ليل أو نهار ، وكسورها بالدقائق والثواني ، وتصحيح الطالع بها بالدرج وكسورها ، ويشتمل هذا الميزان على خزانة ماء أو خزانة رمل .

---

(٢٥) من كتاب « ميزان الحكمة » للخازني ، ص١٥٣ .
انظر شكل (٤) .

(٢٦) من كتاب « ميزان الحكمة » للخازني ، الصفحات : ١٠٠ ـ ١٠٥ .

(٢٧) انظر الشكلين (٥) و (٦) .

ميزان «القسطاس المستقيم» لعمر الخيامي

شكل (٤)

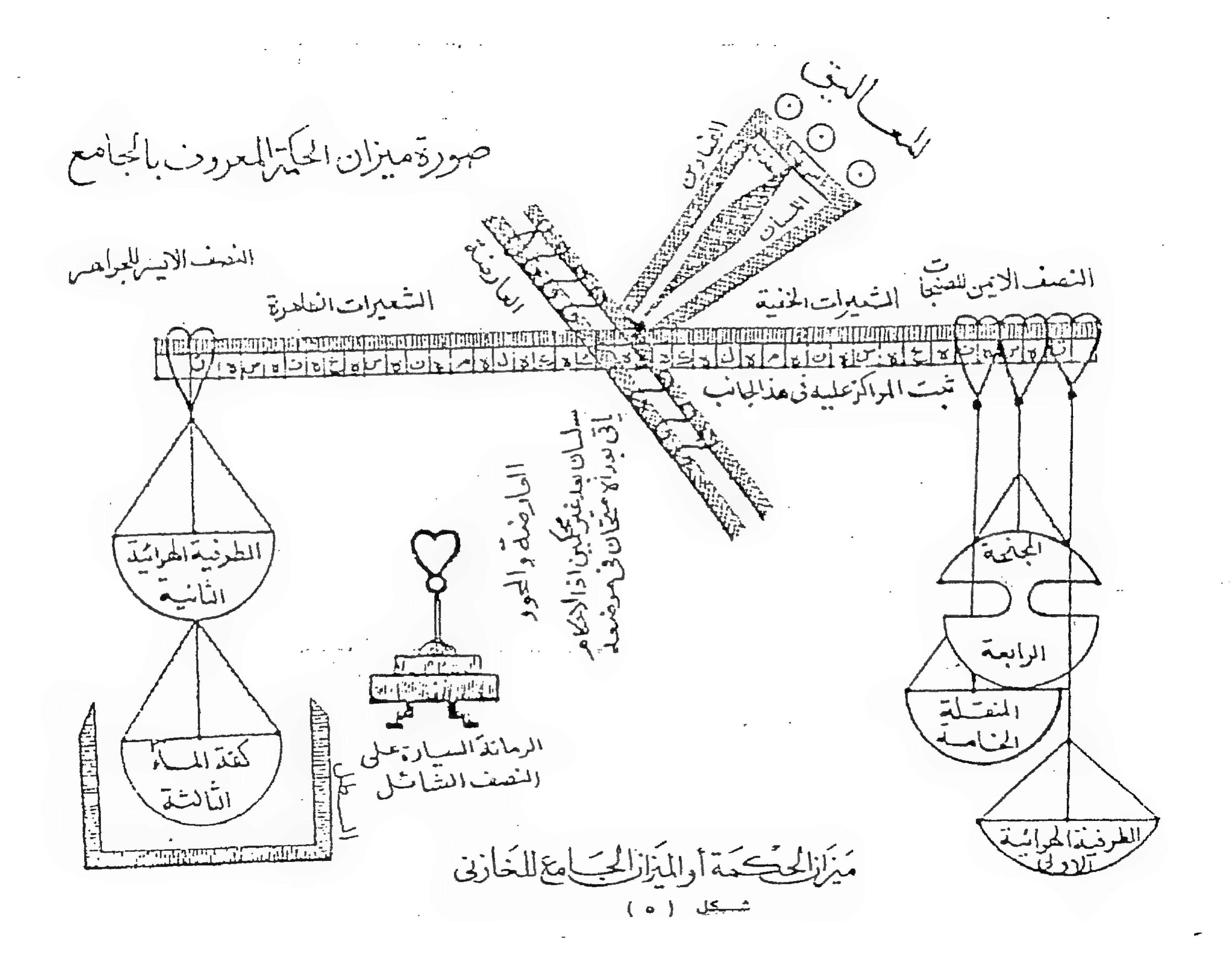


جدول (٣)

نتائج قياسات الخازني للثقل النوعي

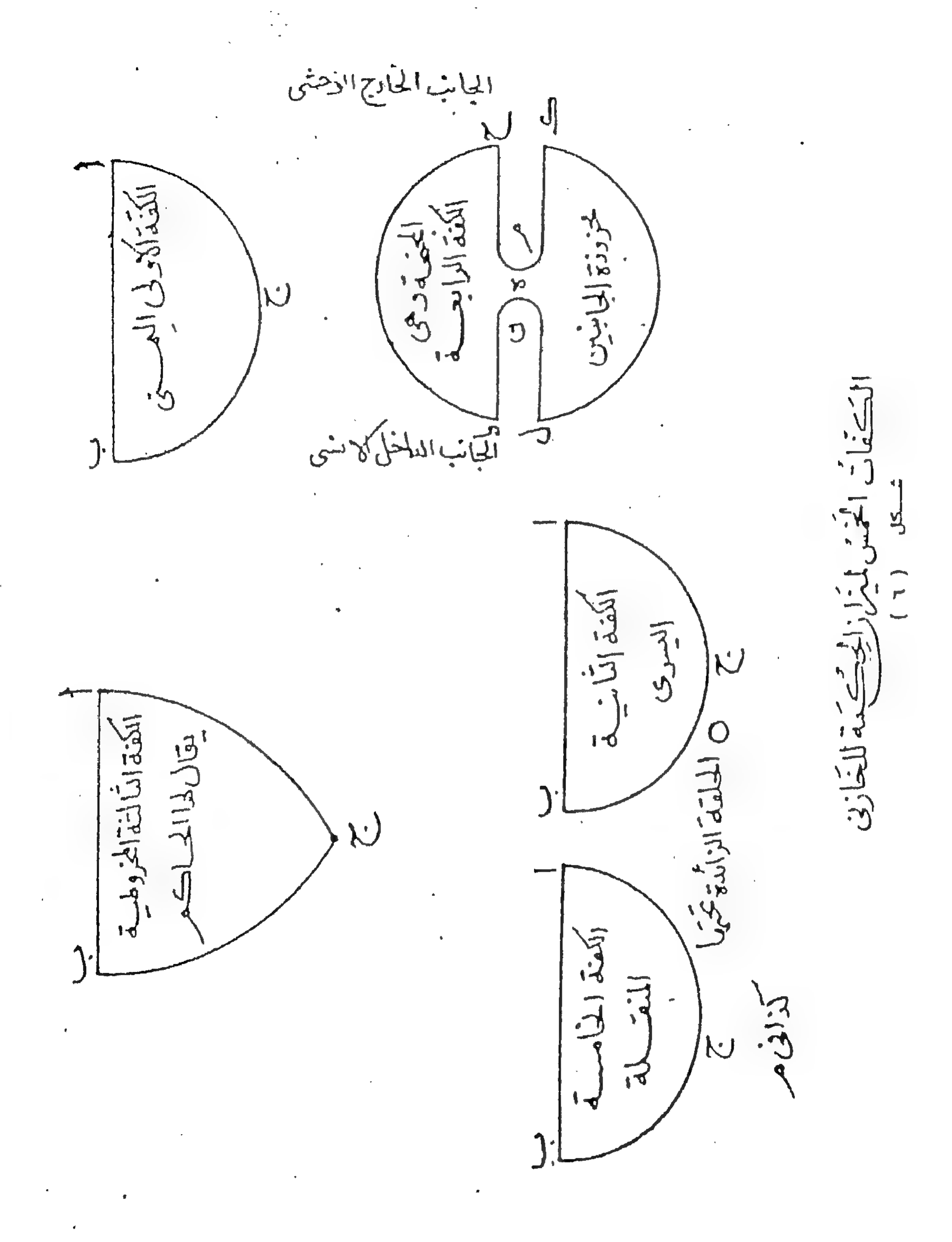
لبعض المواد السائلة

المادة السائلة	الثقل النوعي حسب قياسات الخازني	القيم الصحيحة للثقل النوعي في العصر الحديث
ماء عند درجة الصفر	٠,٩٦٥	٠,٩٩٩٩
ماء عذب بارد	١,٠٠٠	١,٠٠٠
ماء البحر (مالح)	١,٠٤١	١,٠٢٧
زيت الزيتون	٠,٩٢١	٠,٩١
لبن البقر	١,١١٠	من ١,٠٤ إلى ١,٤٢
دم الإنسان	١,٠٣٣	من ١,٠٤٥ إلى ١,٠٧٥



ميزان الحكمة أو الميزان الجامع للخازني

شكل (٥)



شكل (٦)

٢و٣ ـ القياسات الكونية

١و٢و٣ ـ الاسطرلاب

عني علماء العرب والمسلمين أشد العناية بعلم الهيئة ، فأخذوا عن الإغريق آلة الاسطرلاب لرصد النجوم ، وطوروها أيما تطوير ، فدانت لهم القياسات الكونية التى أمكنهم إجراؤها بدقة مذهلة تفوق كل ماكان معروفا في العصر الوسيط .

وعن الأسطرلابات يقول الكاتب الخوارزمي [٢٨] في كتابه « مفاتيح العلوم » [٢٩] :

« أنواع الأسطرلابات كثيرة ، وأساميها مشتقة من صورها ، كالهلالي من الهلال ، والكري من الكرة ، والزورقي ، والصدفي ، والمسرطن ، والمبطح ، وأشباه ذلك . . . » .

ولعله من المفيد أن نبين هنا بإيجاز الأنواع الثلاثة الرئيسية للاسطرلاب ، وهي مقسمة بحسب ما إذا كانت :

١ ـ تمثل مسقط الكرة السماوية على سطح مستو ، أو

٢ ـ تمثل مسقط هذا المسقط على خط مستقيم ، أو

٣ ـ تمثل الكرة بذاتها دون أي إسقاط .

ومن ثم فالأنواع الثلاثة هي :

١ ـ الاسطرلاب المسطح أو السطحي ، ويعرف أيضا « بذات الصفائح » ، ويتركب من الأم ، والأقراص المستديرة ، والعنكبوت أو الشبكة ، والعضادة أو المسطرة .

٢ ـ الاسطرلاب الخطي ، ويسمى أيضا « عصا الطوسى » نسبة إلى مخترعه المظفر بن المظفر الطوسي (المتوفى سنة ٦١٠ هـ = ١٢١٤/٣ م) .

٣ ـ الاسطرلاب الكري أو الأكرى ، ويمثل الحركة اليومية للكرة بالنسبة لأي مكان معلوم دون استخدام لأية مساقط . ويتركب هذا النوع من كرة معدنية ، والعنكبوت أو الشبكة التى تتخذ هيئة نصف كرة معدنية ملامسة تمام الملامسة للكرة ، وصفيحة معدنية ضيقة ، وعقرب متعامد على هذه الصفيحة ، وأخيرا محور يخترق كلا من الكرة والشبكة والصفيحة المعدنية الضيقة ، وذلك في اتجاه القطبين الاستوائيين .

٢و٢و٣ ـ قياسات الارض

يعتبر علماء العرب والمسلمين أول من استخرج ـ بطريقة علمية ـ طول درجة من خط نصف النهار ، أي مقدار درجة من أعظم دائرة من دوائر سطح الكرة الأرضية . ونشير فيما يلي إلى أهم من قام بهذه القياسات (جدول ٣) :

١ ـ فلكيو الخليفة المأمون (١٩٨ ـ ٢١٨ هـ) = (٨١٣ ـ ٨٣٣م) ، وقد أجروا قياسين لطول الدرجة

(٢٨) هو محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي الكاتب (المتوفى سنة ٣٨٧هـ = ٩٩٧م) .
(٢٩) طبعة دار الكتاب العربي ببيروت ، بتحقيق ابراهيم الأبياري ، سنة ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م ، ص ٢٥٤ .

أولهما بلغ ٥٦ ١/٤ ميلا عربيا ، وثانيهما بلغ ٥٧ ميلا عربيا (الميل العربي = ١٩٧٣,٢ مترا) .

٢ - سند بن علي ، أبو الطيب (حوالي ٢٣٦ هـ = ٨٥٠ م) ، وعلي بن عيسى ، وعلي بن البحتري ، وقد ذكروا أن محيط الأرض يعادل ٤١ ٢٤٨ كيلومترا .

٣ - أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني (٣٦٢ - ٤٤٣ هـ) = (٩٧٣ - ١٠٥١ م) ، وقد أورد طريقة مبتكرة لقياس محيط الأرض ، ونبين فيما يلي إلى أي مدى كانت دقة قياساته :

	القيم المعاصرة
قطر الأرض عند خط الاستواء : (كيلو متر)	١٢ ٧٥٦
قطر الأرض عند المدار القطبي : (كيلو متر)	١٢ ٧١٤

قياس البيروني	الفرق	%
١٢ ٦٨٣	- ٧٣	- ٠,٥٧٢
	- ٣١	- ٠,٢٤٤

٤ - القياسات المرواة عن قاضي زاده ابن الرومي (ت : ٨١٥ هـ = ١٤١٢ م) في شرحه على « الملخص في الهيئة » لمحمود بن محمد بن عمر الجغميني (ت : ٧٤٥ هـ = ١٣٤٥/٤ م) ، ومحمد بن مباركشاه الشهير بميرك البخاري (القرن ٨ هـ = ١٤ م) في شرحه على « حكمة العين » لنجم الدين الكاتبي القزويني (٦٠٠ - ٦٧٥ هـ) = (١٢٠٣ - ١٢٧٧ م) ، وتقدر قطر الأرض بـ : ٢١٦٤ فرسخا (الفرسخ = ٥٩١٩,٦ مترا) .

	القيم المعاصرة
قطر الارض عند خط الاستواء : كيلو متر	١٢ ٧٥٦
قطر الارض عند المدار القطبي (كيلو متر)	١٢ ٧١٤

القياسات المرواة	الفرق	%
١٢ ٨١٠	+٥٤	+٠,٤٢٣
	+٩٦	+٠,٧٥٥

ومن هذه النتائج تبدو بوضوح دقة القياسات التي قام بها علماء العرب والمسلمين ، ولعل أدقها هي قياسات أبي الريحان البيروني لقطر الكرة الأرضية (جدول ٣) .

وعن قياسات العرب يقول كرلو نلينو في كتابه « علم الفلك : تاريخه عند العرب في القرون الوسطى »[٣٠] :

« أما قياس العرب فهو أول قياس حقيقي أجرى كله مباشرة ، مع كل ما اقتضته تلك المساحة من المدة الطويلة والصعوبة والمشقة ، واشتراك جماعة من الفلكيين والمساحين في العمل .

فلا بد لنا من عداد ذلك القياس من أعمال العرب العلمية المجيدة المأثورة . »

(٣٠) صفحة ٢٨٩ .

جدول (٣) - قياسات الأرض عبر الحضارات المتعاقبة
القيم التقديرية في الحضارات الاغريقية

المصدر	قطر الأرض كيلو مترا	محيط دائرة نصف النهار كيلو مترا	درجة من درجات خط نصف النهار One degree of Latitude كيلو مترا
عن رواية أرسطو [١] (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م .)	٢٣٥٥٤,٨٧٦	٧٤٠٠٠ (٤٠٠٠٠٠ استطاديون)	٢٠٥,٥٥٥٥
إغريقي مجهول الاسم [٢]	١٧٦٦٦,١٥٧	٥٥٥٠٠	١٥٤,١٦٦٦٦
إراتوستين [٣] Eratosthenes (٢٧٦/٥ - ١٩٤ ق . م)	١٤٨٣٩,٥٧٢	٤٦٦٢٠	١٢٩,٥٠٠
عن الكندي [٤] (٨٠١ - ٨٧٣م)	١٥٠٦٨,٠٩٥ (٧٦٣٦ $\frac{٣}{٨}$ ميل عربي)	٤٧٣٣٧,٩٢٧	١٣١,٤٩٤٢٤

(١) كتاب « علم الفلك : تاريخه عند العرب في القرون الوسطى » لكرلو نلينو ، ص ٢٦٨ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٩ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٤ .
(٤) « رسائل الكندى الفلسفية » ، الجزء الأول ، ص ٢٥٦ .

المصدر	قطر الأرض كيلو مترا	محيط دائرة نصف النهار كيلو مترا	درجة من درجات خط نصف النهار كيلو مترا
القياس الأول فلكيو المأمون [٥] (٨١٣ - ٨٣٣م)	١٢٧١٨,٧٧٣	٣٩٩٥٧,٣	١١٠,٩٩٢٥ (٥٦ ¼ ميلا عربيا)
القياس الثاني	١٢٨٨٨,٣٥٧	٤٠٤٩٠,٠٦٤	١١٢,٤٧٢٤ (٥٧ ميلا عربيا)
عن سند بن علي ، وعلي بن عيسى ، وعلي بن البحتري [٦]	١٣١٢٩,٦١٥	٤١٢٤٨	١١٤,٥٧٧٧٧
أبو الريحان البيروني [٧] (٩٧٣ - ١٠٥١م)	١٢٦٨٢,٧١١	٣٩٨٤٤,٠٠٨	١١٠,٦٧٧٨
عن قاضي زاده ابن الرومي (ت : ١٤١٢م) في شرحه على «الملخص في الهيئة» لمحمود الجغميني (ت : ٧٤٥هـ = ١٣٤٥/٤م) [٨] ، وميرك البخاري في شرحه على «حكمة العين» للقزويني .	١٢٨١٠,٠١٤ (= ٢١٦٤ فرسخا)	٤٠٢٤٣,٩٣٩	١١١,٧٨٨٧١
عند خط الاستواء الفلكي الألماني [٩] **Friedrich Wilhelm Bessel**	١٢٧٥٤,٧٩٤٣١	٤٠٠٧٠,٣٦٨١١	١١١,٦٧٩٧٨٢
عند المدار القطبي عام ١٨٤٢م (١٧٨٤م - ١٨٤٦م)	١٢٧١٢,١٥٧٩٣	٤٠٠٠٣,٤٢٣٠٤	١١٠,٥٦٣٧٩٠
القيم المعاصرة [١٠]			
عند خط الاستواء	١٢ ٧٥٦	٤٠٠٧٤,٢٤٩	١١١,٣١٧٣٥
عند المدار القطبي	١٢ ٧١٤	٣٩٩٤٢,٣٠٢	١١٠,٩٥٠٨٣

(٥) نلينو ، ص ٢٨١ - ٢٨٧ . (٦) نلينو ، ص ٢٨٩ . (٧) من كتابه «غرة الزيجات» ، وكتابه «الاسطرلاب» .

(٨) نلينو ، ص ٢٦٥ . (٩) نلينو ، ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

(١٠) The Guinness Book of Answers 1985, P. 31.

تحويل وحدات القياس (٣١)

الذراع الشرعي	= ٤٩٣,٣	ملليمترا
(= الذراع الأسود)	= ٠,٤٩٣٣	من المتر
الميل العربي	= ٤٠٠٠	ذراع شرعي
	= ٤٠٠٠× ٠,٤٩٣٣	مترا
	= ١٩٧٣,٢	مترا
	= ١,٢٢٥٩٤٧	ميلا انجليزيا
الفرسخ العربي	= ٣	أميال عربية
	= ٣ × ١٩٧٣,٢	مترا
	= ٥٩١٩,٦	مترا
الاسطاديون اليوناني (الملقب بالأوليمبي)	= ١٨٥	مترا
الميل الروماني	= ١٤٧٩,٥	مترا
الميل الايطالي	= ١٥٨٩	مترا
(في القرن ١٥م)		
الميل الانجليزي	= ١٦٠٩,٣٤٤	مترا

٣,٢,٣ - طول السنة الشمسية (المدارية)

اهتم علماء العرب والمسلمين - في دراساتهم الفلكية - بتحديد طول السنة الشمسية ، ويبين جدول (٤) أنهم توصلوا الى قيم على جانب كبير من الدقة بالمقارنة مع القيم العصرية .

(٣١) كتاب « علم الفلك : تاريخه عند العرب في القرون الوسطى » تأليف كرلو نلينو ، ص : ٢٦٥ ، ٢٦٨ ، ٢٧٥ ، ٢٨٨ ، ٢٩٣ .
« وحدات القياس في الحضارة العربية » للدكتور جلال شوقي ، مجلة الجمعية المصرية لتاريخ العلوم ، القاهرة ، العدد الثامن ، مارس ١٩٧٥م ، الصفحات : ٢١ - ٤٤ .
كذلك مجلة « رسالة المعلم » بالقاهرة ، المجلد ٤٢ ، العدد الأول ، مارس ١٩٧٥ .

جدول (٤) - مقارنة بين قياسات طول السنة الشمسية .

المصدر	طول السنة الشمسية			
	يوم	ساعة	دقيقة	ثانية
بطليموس القلوذى(تألق حوالي ١٥٠م) (صاحب المجسطي)	٣٦٥	٥	٥٥	صفر
أبو عبدالله محمد بن جابر ابن سنان البتاني (ت : ٣١٧هـ = ٩٢٩م)	٣٦٥	٥	٤٦	٢٤
أبو الفتح عمر بن ابراهيم الخيامي النيسابوري (٤٣٦ - ٥١٧هـ) = (١٠٤٤-١١٢٣م)	٣٦٥	٥	٤٩	صفر
ألوغ بك بن تيمور (٧٩٦ - ٨٥٣هـ) = (١٣٩٤ - ١٤٤٩م)	٣٦٥	٥	٥٠	٨
القيم المعاصرة ٣٦٥,٢٤٢ ١٩٨ ٧٨	٣٦٥	٥	٤٨	٤٨,٧

من هذا الجدول يتضح أن قياسات الخيامي تحمل خطا يقل عن ٠,٠٠١٪ ، ومن ثم كان « التقويم الجلالي » المنسوب لعمر الخيامي أدق من التقويم الجريجوري (أو الغريغوري) ، فبينما يؤدي هذا التقويم الأخير الى خطأ يبلغ واحدا في كل ٣٣٣٠ سنة ، فإن الخطأ الناجم عن « التقويم الجلالي » لايتعدى يوما واحدا في كل ٥٠٠٠ سنة .

٤ - المنهج العلمي في الغرب

لم تكن الحضارة الأوربية أول من وقف على النهج التجريبي في العالم ، وإنما كانت قد سبقتها اليه حضارة العرب التي وضعت أسس البحث العلمي قبل أن تعرفها أوروبا بمئات السنين ، ومع ذلك يتجاهل أهل الغرب - عن قصد أو عن جهل - نسبة المنهج العلمي لعلماء العرب والمسلمين ،

وينسبون تأسيس هذا المنهج لبعض من روادهم منهم :

١ - روبرت جروستست : Robert Grosseteste (١١٧٥ - ١٢٥٣م)

٢ - روجر بيكون : Roger Bacon (١٢١٤ - ١٢٩٤م)

٣ - ليوناردو دافينشي : Leonardo da Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩م) .

٤ - فرانسيس بيكون الفيلسوف الانجليزي : Baron Verulam Francis Bacon (١٥٦١ - ١٦٢٦) ، وقد أكد على أهمية التجربة في كتابه : "The Advancement Of Learning".

٥ - رينيه ديكارت : Rene Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠م) .

ونشير فيما يلي ـ على سبيل المثال ـ إلى بعض ما جاء في كتابات ليوناردو دافينشي خاصا بالمنهج العلمي الذي لابد وأن يكون قد وصلت سماته اليه بحكم اطلاعه على كثير من تراث الحضارة الإسلامية لاسيما على كتابات الحسن بن الهيثم في كتابه « المناظر » ، كما تقدمت الاشارة اليه .

٤,١ ـ المنهج العلمي عند ليوناردو دافينشي

لم يكن ليوناردو دافينشي ليقبل عن رضى واقتناع السيطرة التقليدية العمياء لعلوم الاغريق القديمة التي سادت الحياة الفكرية في القرون الوسطى ودمغتها بطابع الجمود سواء أكانت هذه العلوم منسوبة الى أفلاطون أم أرستطاليس (أرسطو) أو إقليدس أو غيرهم من عظماء المفكرين والكتاب الاغريق . وتعبّر مذكراته بوضوح عن هذا المنحى الفكري حيث يقول : « سيظن الكثيرون أن بوسعهم لومي بحق متهميني بأن براهيني تخالف تعاليم بعض الرجال الذين يتمتعون بأعلى درجات التقدير ، بيد أنهم لم يدخلوا في اعتبارهم أن أعمالي تصدر عن مجرد التجربة البسيطة وهي صاحبة السلطة الحقيقية . »

ومضى في موضع آخر يقول :

« إن من يعتمد في مناقشته على تعاليم موضوعة ، فإنه لايستعمل فكره ، وإنما يلجأ الى ذاكرته » .

كما ورد عنه في موضع ثالث قوله :

« إننا لانملك في علمنا حقيقة على الاطلاق تقع خارج نطاق الرياضيات . كذلك لايمكن للمرء أن يحب سوى مايعرفه ، ولا يعرف الإنسان في الواقع الا ما قام بقياسه » . (عن مجلد الـ :Codex Atlanticus)

إن ليوناردو دافينشي ليعد بحق من مؤسسي النهج العلمي والمدرسة التجريبية في أوروبا ، حيث تبدأ الدراسة بالمشاهدة الدقيقة يليها الفحص والتحليل ثم الاستنتاج المنطقي ، وتنتهي باختبار صحة النتائج النظرية بإجراء التجارب العملية ، وهو اتجاه لم يكن مألوفا في العصر الذي عاش فيه ليوناردو . وكثيرا مانوه ليوناردو في مذكراته الى أهمية إجراء التجارب فكتب يقول :

« إن التجربة لاتخدع أبدا : إن تقديرنا وحده هو الذي يخدع ، ويبني عليها أمورا لاتدخل في طاقته » .
(عن المخطوط : Cod Atl ., 154 v)

وذكر في موضع آخر :

« قبل أن تجعل من هذه الحالة قاعدة عامة ، اختبرها بالتجربة مرتين أو ثلاث مرات ، وانظر ان كانت التجربة ستحدث نفس الأثر » .
(عن المخطوط : Ms . A, 47v.)

ومضى في موضع ثالث من مذكراته يقول : .
« يجب أن تجري التجربة عدة مرات حتى لايكون هناك مايعرقل أو يدحض هذا البرهان ، اذ أن التجربة قد تكون خاطئة سواء أخدعت الباحث أم لم تخدعه . »
(عن المخطوط : Leicester Ms.,3 v)

هذه مقتطفات من أقوال ليوناردو دافينشي في أهمية التجربة وضرورتها للتأكيد والتيقن من النتائج ، وهي ولاشك حجر الزاوية في المنهج العلمي .

خاتمة

أرجو أن تكون هذه الدراسة المقتضبة قد ألقت مزيدا من الضوء على معالم الطريق الذي سلكته الحضارة الانسانية لتخرج من إسار المنهج الفلسفي التجريدي إلى رحاب المنهج العلمي التجريبي ، وأن تكون هذه الدراسة قد ساقت من الأدلة وأوردت من البراهين مايثبت ويدلل على أحقية علماء العرب والمسلمين في نسبة هذا المنحى الأخير اليهم ، فلولا سبقهم وفضلهم في هذا المضمار لتأخر ركب الحضارة عدة قرون .

أسئلة الشعر في زمن اللاشعر

رشيد بنحدو

« العالم يحتقر الشعراء ، يعتبرهم غير مؤهلين لتسيير شؤون المدينة » .

« الشعر يتجاوز السياسة ، أو هو سياسة تتمرس على السياسة » .

« الشعر لغة داخل اللغة » .

« الشاعر اليوم يهدر أكثر مما ينظم الشعر » .

« نشر قصيدة دون تسمية صاحبها أفضل ، شعريا ، من تسمية الشاعر ونسيان قصيدته » .

« المهم هو العمل الأدبي ، وليس ناشره ، بل ولا اسم مؤلفه نفسه » .

أجرت مجلة « Caracte're's » القرنسية مؤخراً استفتاءً هاماً شمل فئة من أبرز الشعراء المعاصرين ، يتعلق بآفاق وحدود الكتابة الشعرية في نهاية القرن العشرين ، وفي إطار علاقتها بالحقلين السياسي والإيديولوجي ، وكذا ببعض التيارات الفنية والفكرية التي شهدها هذا القرن .

و « CARACTERES » مجلة دولية للشعر « يديرها BRUNO DUROCHER أحد كبار شعراء فرنسا المعاصرين ، وهي مستقلة عن كل المؤسسات الرسمية والتنظيمات السياسية ، تصدر بفضل اشتراكات قرائها الكثيرين في العالم ، أربع مرات في السنة بباريس .

وقد نشرت المجلة أجوبة ٤٢ شاعراً و شاعرةً عن عشرة أسئلة ، ووعدت بنشر أجوبة شعراء آخرين في عدد لاحق .

ونظراً لأهمية الاستفتاء ، خاصة وأنه يشمل شعراء بارزين ، ويعكس محاور الجدل السائدة راهناً في الغرب حول الممارسة الشعرية ، ونظراً لما يمثله من

إمكانيات خصبة للنقاش والمقارنة في أوساط الشعراء العرب الشباب ـ ارتأينا تقديم صورة متكاملة عنه لقراء « عالم الفكر ». وقد كانت نيتنا في البدء عرض أجوبة الشعراء المستجوبين من خلال تصنيفها إلى محاور مشتركة . لكن الأشكال التي اتخذتها بعض الأجوبة (قصائد على هامش الاستجواب ، رسائل شخصية إلى مدير المجلة ، إجابات مسهبة ومتناقضة ، أسئلة حول الأسئلة . . .) ألزمتنا باعتماد طريقة انتقائية في العرض ، مع حرصنا الأكيد على تفادي الاختزال والتشويه .

السؤال الاول :

« ما هو في اعتقادكم موقع الشاعر في المجتمع ؟

نيكول كداليا

« المجتمع وردة تقتات بالحشرات » ؛ هذا ما كانت تقوله جدران المدينة في ماي ١٩٦٨ . إن المجتمع يلتهمنا جميعاً بجشع تتفاوت حدته . أما الشاعر ، فهو يتعرض لأبطش التهام ونهب . فلا مكان في المجتمع للشاعر مطلقاً . . . من الممكن قبول الطبيب ـ الشاعر والأستاذ ـ الشاعر . . . . . فهو يتعيش من عمله الأساسي ويحلم بعمله الثانوي وبقرائه . أما الشاعر الخالص ، فمنبوذ من المدينة . على أي حال ، لم يتعود الشاعر أن يهتم الناس بتمزقاته وهواجسه . هو دوماً مخلوق طفيلي لأن ما ينتجه لايمكن تحويله ، فيما يبدو ، إلى مادة استهلاكية ومربحة .

جيرار بوشولييي

هل الشاعر عراف ، نبي ، محرض . .؟ لست أدري ، يمكنه أن يكون كذلك . لكن هذا لايبدو لي ذا قيمة . حالياً يجب على الشاعر أن يكون إنسان الأبد ، لا الزوال ، مجتمعاً في زمن النثار ، إنساناً خارج الحشد دون أن يكون فوقه .

ج . ب . بالب

أنا أعمل ، أبادل ، أنتج إذن فأنا موجود ومعترف بي . . . أما الشاعر ، فلا ينتج ولا يبادل شيئا . فلا فائدة منه ولا موقع له في المجتمع أياً كان شكله . لكن الشاعر ، مثل الطفيلي ، كائن موجود . فهو يستقر كالسرطان في قلب الأنسجة المجتمعية ، فينمي طاقاته ويولد أنسجته الخاصة ، مهدداً بذلك وجود الجسم الذي يحتويه . إنه ، بما هو حضور ملح وموجع » للفوضى ، يشهد على ضرورة « ما لا يفيد » الدائمة أي على شكل أسمى من أشكال الوجود الأساسي فيه هو الإنتاج الذي يجاوز ذاته إلى غيره ، أي ما ينتجه عمل مستلب ، بل هو إنتاج الحياة ذاتها ، وتوقف الزمن في فعل الوجود حيث يعرف الشعر بأنه محاولة تعطيل الحياة في الكلمات واستيقاف امتلاك الزمن الذي يمضي . . .

الشاعر = تبكيت ضمير المجتمع .

فلورونس فوكومبر

أعتقد أن للشاعر موقعاً هامشياً في المجتمع لأن الشعر لا يحظى بوجود فعلي في المجتمعات الصناعية ، على غرار اي نوع من الممارسات المجانية . ولن تتغير هذه الوضعية ما دام الشعر خارج مجال الضرورة لدى جميع الناس . . لا أرى مثلا أية فائدة في تخفيض ثمن الدواوين الشعرية إلى فرنكين أو فرنك واحد ، لأن الذين يشترونها سيظلون دوما منتمين إلى نفس الأقلية التي تتحمل كل الأثمان من أجل أن يكون الشعر في بيوتها .

إن وضعية الشاعر لم تتغير منذ VERLAINE وأولئك الناشرون الذين يدعون الثورية بتخفيضهم أثمان الكتب إنما يكرسون « شرف أن تنشد عندهم » بالمجان ، ويسعون من أجل مزيد من الأرباح . أما علة ذلك ، فجاهزة وهي : « لا تأمل ضمان حياتك بقلمك » (كذا !) لاقتناعهم بضرورة أن تفقد حياتك نهائيا ، وبأنه لا يعقل أن يتعيش المرء من ممارسة تخصصه وحده .

لامكان إذن للشاعر في المجتمعات الراهنة. إن المجتمع لا يتعاطى مع صانعي الخيال ، اعتباراً لكونهم خاملين وأغوالا خطيرين . ما هو عدد الشعراء المعتقلين حالياً في سجون العالم؟ هل تعرفون عددهم ؟

جاي بلمانس

يتحدد موقع الشاعر حالياً بين تدبير شؤون البيت أو البطالة وإلا فلا موقع له .

شارل أوطران

إذا وافقنا على عدم مناقشة معنى كلمة « مجتمع » أو إذا قبلنا ها بالأحرى في معناها الأرحب « المجتمع : مجموعة أفراد يرتبطون فيما بينهم بصلات دائمة ومنظمة تحددها في الغالب مؤسسات وتضمنها قوانين » قاموس ROBERT هذا هذا المعنى الذي يسمح قبليا باحتواء كل الأنظمة ، بما فيه « الآخر » والمحلوم به والمرفوض ـ فمن البدهي ألا يكون للشاعر فيه موقع ما إلا بشكل عرضي أو طارىء . ففي الاحتمال الأولّ ، تتوج حياته مثلا بمنصب في وزارة ذات بذخ وهيبة ، لا وزارة الشغل ، بل وزارة الشؤون الخارجية . أما في الاحتمال الثاني ، فإن المجتمع يخضع لتجربة تحرمه من عاداته الترفيهية التي لا يمثل فيها الكتاب عامة سوى قيمة جزئية ، والشعر خاصة أية قيمة . والشعر يعبر بعنف عن أصل ومسؤولية هذا النقص المباغت وذلك في لغة اللعنة أولا ، وفي لغة الغضب المكبوت ثانياً والمجتمع الذي يتعرف في هذا الشعر على نفسه ، أو على استيهاماته الخاصة أي على همومه المباشرة والعادية ـ يتقبل حينئذ شكلاً تعبيرياً سرعان ماسينساه بعد انتهاء التجربة .

هل ننخدع هنا ونقول إن الشاعر غير المعترف به هو ، مع ذلك معترف به كما هو في ذاته من لدن مجتمعه المعاصر حتى ولو تم هذا الاعتراف بالسخرية ؟ أن في التعبير عن هذه العلاقة السخرية وهي علاقة حكم ورفض وإدانة نسبة ما من الصحة. إن المجتمع لايحتاج إلى الشاعر لكنه خلافاً لافلاطون ، وبصفة عامة ، لا يطرده من الجمهورية بل يتجاهله بأبهة أو بلا حياء .

لذلك ، فإن « مجتمع » الشاعر ، ذلك الذي يوجد من أجله ولا يستغني عنه ، ينحصر في ألف أو ألفي وربما ثلاثة آلاف قارىء ومستمع ومشاهد للخطاب الشعري ، أيا كان شكله . فأية سلطة تمنح لهذه المجموعة الصغيرة جداً ، هذه الأقلية التي ترن وسط أكثرية واهنة ، إذا لم تكن سلطة معرفة واستطاعة تأبيد حرارتها وحميتها في عالم بارد ؟ أليست هذه الأقلية هي ما ينبغي اعتباره المجتمع الحقيقي للشاعر ؟

قد يقال : أليس الشاعر ، بسخريته وغموضه المفترى وشقلباته وهلوساته وأساليبه المزعومة في إثارة مشكلات مزعومة يستخف بها المجتمع أيما استخفاف ـ مسؤولاً عن هذا الطلاق ؟ هذا هراء فبين جمهور الفاسقين الذين اختارهم Villon وسيدات القصور

المترديات المعجبات به LAMARTINE ورفاق RIMBAUD المولعين بالأدب ـ ليس الفرق في الطبيعة أو في الدرجة . إنه بالكاد فرق في الأحوال : ففي كل حالة يتموقع الشاعر ضمن مجتمعه هو ، مجتمعه الحميمي . من هذا المجتمع يولد الشاعر ومن الشاعر يولد هذا المجتمع . لماذا إذن ننتظر من الآخر أحسن من حياد موار أحسن من اعتراف قاتل ؟

على كل حال ، لايتحدد موقع الشاعر في المجتمع بأي مستوى من تلك المستويات التي يتفنن هذا المجتمع في تقريرها وترتيبها . وحين نرى أن الرواية تتعيش فقط من جوائز نهاية السنة ، يحق القول إن موقع الشاعر الدائم الحضور والنشاط ، هو بقوة الممارسة ، حيث قرر له أن يكون : موقع مستقل ومع ذلك مقيد مادياً ، بعيد عن وسط المدينة رغم أنه قلبها النابض .

ميشيل مانول

أتساءل : هل سبق أن حظي شاعر ما باعتراف في مجتمعه ؟ من منا يجرؤ على كتابة « شاعر » في بطاقة هويته أو ورقة الضرائب ؟ من منا يدعي أن ممارسته للشعر تضمن له لوازم حياته اليومية ؟ إن الشاعر نظراً لعدم اعتراف السلطات به ولاحتقار من يرتبط بهم مادياً لشخصه ، ولاحتراس الآخرين منه ـ لايسعه سوى أن يشيد عالماً خاصاً على هامش هذا العالم المقنن الذي يرفضه .

هوبير جوان

لا مكان للشاعر في المجتمع . الشاعر متقدم على المجتمع إنه CASSANDRE .

روبير ـ لوسيان جيرارت

يعرف شعراء هذا الزمن أن الشعر ، خلافاً لحلم RIMBAUD لا يغير العالم . فموقع الشاعر في مجتمعات اليوم ليس موقع كاهن أو رجل سياسة ، بل موقع شاهد يحكم بأعلى صوت على ما يراه ومايعيشه .

بيير بوجوت

موقع الشاعر ؟ موقع كائن أسمى مجهول ، لكن بمنتهى التواضع ، ومن غير أن يمنحه ذلك أي امتياز اجتماعي سوى امتياز التأثير في ما لايُرى وما سيأتي .

إنسان أنا فوق البشر
لكن هذا لايقال
لكن هذا لايعرف
لكن هذا لايرى
إذا كانت لي عيوب
فلأتقن تمويه كمالي الرائع .
تافه أنا حقير عليل كذاب لص
لئلا يفطن أحد لشخصي
وسط الحشود النكرة
لأشبه المتوسط المعيب .
جذوتي ستكون أقوى
ونوري أسطع
لولا النقائص التي تدثرني .
أنا الإنسان الأسمى المجهول

الإله الخفي :
من يكشفْ عني
تحت الألوان الشائعة
يصبح خالداً .

جان ـ بيير لوسيور

ليست للشاعر أية وظيفة اجتماعية ، فهو غير موجود بالنسبة للمجتمع .

جاك ـ ماري لافون

موقع الشاعر أساسي في المجتمع لأن له قدرة على استجلاء الأشياء وتوحيد المتنافرات في جو من الثقة فبدونه لايستطيع الانسان أن يعثر على بعده الحقيقي ، أي وجوده .

سطليوس كاسطا نوس دوميديسيس

إن الاعتقاد بضرورة طرد الشاعر من المدينة كما فعل أفلاطون ، أو بأنه كسائر الفنانين ، « مرشد الإنسانية » إلى طريق الحقيقة ، كما تصور FRED ADLER ـ يوقع في شرك الفكر المانوي أو المنطق السكوني (هذا أبيض أو أسود) الذي يحتاج إلى التقسيم من أجل الفهم ذلك أن قانون البداهة يقضي بعدم « وجود » الشاعر وبأن « كل » الشعراء ليسوا حصراً لاهذا ولاذاك ، وبأنه إذا كانت هناك إمكانية وجود « تعريف » رحب للشاعر بحسب الحقب أو الأنواع الشعرية ، فإن كل شاعر وبشكل فردي ، يمكنه أو لايمكنه أن يقنع بالدخول ضمن هذا « التعريف » الزمكاني ولو كان رحباً . ومع ذلك يستحيل معرفة شيء دون تحديده، أي دون تعريفه . ومن هذه الاستحالة المزدوجة يولد الشاعر واقعنا . مما يعني ضرورة معرفة « من هو الشاعر اليوم » قبل تعيين موقعه في المجتمع لذلك نقترح هذا التعريف المعاد : الشاعر من يستعمل لغة خاصة ليشحن اليومي المالوف بدلالات وأفكار وأحاسيس كانت بدونه ، ستبقى متوارية باسم البداهة . فالشاعر إذن يساعد على ترقية أبعاد الكينونة . إذا قبل هذا التعريف يصبح واضحاً أن مكانة الشاعر في المجتمع هي مكانة من يبحث في مجال الوجود الخالص أي الكينونة الأصلية قبل امتدادها الى عندية . إن امتداد الكينونة إلى عندية يؤكد النتائج المحصل عليها من لدن الشاعر في شكل رؤية « نبوئية » .

أندري بيراكايو

ليس الشاعر وحيداً ، لكنه ملاح يرود البحار منفرداً . إنه مرغم في مجتمع يحكمه سلطان المال ، على الحياة في نوع من السرية المنقذة .

جاك لوباج

الشاعر صلة وصل بين من يسمون « منتجي الدلالات » ، رسامين ، موسيقيين الخ . بهذه الصفة فمهمته مزدوجة : فهو يعبر عن معاصرته ، مدمجاً إياها في حركة الزمن وهو في نفس الوقت يعطل هذه الحركة (ذات الطبيعة القهرية) ويقول المستقبل . هنا تمكن ازدواجيته .

أندري ماريسيل

موقع الشاعر في المجتمع ؟ إنه موقع أي إنسان ! يجب أن نكف عن اعتبار الشاعر مخلوقاً استثنائياً .

بييريط ميشلود

لكن من هو الشاعر أولاً ؟ إننا نعد بالآلاف ، نحن الذين نحمل هذا الاسم ؟ بيد أن الشاعر يبدو نادراً ندرة النبي ـ علماً بأن لا وجود لهذا دون ذاك . هذا الشاعر (الشاعر ـ النبي) يرفضه المجتمع بالفطرة ، مثلما يرفض كل ما يعكر رغده ، وكل ما يعرض عينيه لسهام الضوء .

برنار نويل

كل إنسان يحتل نفس الموقع في العالم . فهو في آن واحد متعذر استبداله وغير ضروري . إن الوعي بهذا التناقض والقدرة على التآلف معه كهوية يمكن اعتبارهما بمثابة الفعل الذي يخلقنا - ولم لا ؟ يخلقنا كشعر .

جان - دوني فيليب

الانسان يصبح شاعراً حين يطلق حياة المدنية ، إن موقع الشاعر هنا ، هنا حيث التقاتل من أجل الكلام والكلام من أجل التقاتل. فلا مكان للخطابات النبوئية ، من نوع الكلام الشعري مثلاً ، بين الخطابات السياسية والتقنية والجامعية والإشهارية . إنه لعجيب أن نلاحظ أن الشعر ، بعد أن تحول النشاط الثقافي إلى حركة مناهضة لهذه الخطابات المناورة ، قد بقي على حقيقته ، وفياً لجوهره . إن الشاعر هو العلامة الوحيدة على ثمار فردية بالأساس ضمن حركة رفض ، حركة رفض ومعارضة .

دومينيك سيلا

على الشاعر أن يستعيد موقعه الحقيقي في المجتمع المعاصر . عليه ،أكثر من ذي قبل ، أن يكافح ليثبت للمجتمع أنه ضروري . قديماً كان الشاعر شاعراً أما اليوم فهو غالباً شاعرٌ - عالمٌ ، شاعرٌ - أستاذٌ ، شاعرٌ - مترجمٌ ، الخ مما يعني أن الشعر يظهر أو ينزع إلى الظهور بمثابة عنصر أكثر مرونة ، أو بمعنى ما ذي حضور كلي من هنا ، يحظى الشاعر بإمكانية إثباته ذات يوم أهميته في مجتمع يعامله غالباً كعنصر طفيلي أو ، في أحسن الحالات، كبضاعة يتاجَر بها .

السؤال الثاني

« ماهي واجبات المجتمع نحو الشعر » ؟

بيير دانيو

لست مديناً للمجتمع بأدنى شيء ولا أنتظر منه أي شيء .

هوبيير جوان

لا واجب للمجتمع نحو الشاعر أو الشعر ، ولقد أدرك ذلك أفلاطون على نحو رائع حين طرد الشاعر من مدينته . فالشاعر مثير للفتن ، ناشر للأكاذيب يحرض على الفعل ، في الوقت الذي يحرمه على نفسه . إن الفعل يقتضي إلغاء وإنكار الكلمات الجوفاء المهيبة .

شارل أوطران

قد يوحي هذا السؤال الثاني بأن بينه وبين السؤال الأول توافقاً تاماً والحق أنه توافقٌ ناقصٌ . فالأول يتعلق بموقع الشاعر في المجتمع ، ومن ثم تحديد موقف الشاعر من المجتمع . أما الثاني فيتعلق بالشعر ، الذي يدين له الشاعر بكل شيء ، لكنه لايدين للشاعر إلا بجزء من أَلَقِه - لأن الشعر كل شيء وليس فقط في قصيدة الشاعر .

يجوز القول إذن الشعر والمجتمع يتواجدان من غير أن تنتج عن هذا التواجد واجبات وقوانين ، وإلا ينبغي التساؤل عن مسؤولية المجتمع في قتل الشعر ، بل وقتل الحياة ، وفي هذه الحالة ستتجاوز الدعوى حدود السؤال .

الحقيقة أن بناء المجتمع قد تم دون تصور لوجود الشاعر . والذين خططوا لهذا البناء هم رجال القانون

المولعون بالمعونات والأحكام التي تنكر أو تتجاهل هذا الوجود . فالمجتمع يقوم على تعاقدات ، متفاوتة الجور والتعسف ، لا حضور فيها للشعر . ويحق للبعض أن يدافع عن تجليات هذه التعاقدات أيا كانت ، طبيعية أو غير طبيعية . ومن بين هذه الأخيرة ، لايشكل الشعر المكتوب أو الشفهي ، سوى عنصر من المجموع الذي يسعى إلى جعل المجتمع أقل بلادة ، على الاقل بالنسبة للذين يعانون من ذلك .

ج . ب . يسالب

لا واجب للمجتمع نحو الشاعر سوى واجب إبادته ، ونظراً لعجزه عن تحقيق ذلك كليا لفرط ما يبكته ضميره ، فإنه يختار تعقيمه فتكون النتيجة أن السرطان لا يتراجع ، بل تتم فقط محاصرته ومراقبته بعناية ، وخير شاهد على ذلك قلة الامكانات الموضوعة رهن إشارته ، وكذا تلك الصوره التي تروجها وسائل الاعلام عن الشاعر ، وهي أنه صاحب رؤى ومجنون وشاذ وهامشي . . ولن ينتهي هذا الوضع إلا اذا قلب المجتمع قيمه وتغير تغييراً جذرياً حينئذ « سيكون الشعر من إبداع جميع الناس لا من إبداع شخص واحد » .

هونري روجي

ما يتلقاه المجتمع لايبدو دائما كظاهرة عرضية . إنه بالنسبة اليه حالة مادية طبيعية . فكيف يمكنه أن يكون ذا واجبات نحو الشعر الذي يعتبره موزعو الثقافة أنفسهم عديم الجدوى مطلقا ؟

ليس المجتمع في جملته إذن من يتقيد بواجبات ما ، بل أولئك الذين عليهم :

أ ـ أن يقضوا بجدية على ذلك التصور الغريب والشائع الذي يجعل من الشاعر نوعاً من VERLAINE أي نوعاً من الفشل الصارخ للفشل الاجتماعي والامتثالية غير المتبصرة بالعواقب .

ب ـ أن يلغوا صفة القداسة التي تلحقها برامج التعليم بالشاعر ، وذلك بالكف عن اعتباره مخلوقاً أسطورياً ، وبدعوته إلى محاورة التلاميذ وإلى مساعدتهم لا بـ « تفسير » عالم سعيد ، بل بـ « التصدي » لهذا العالم .

ج ـ أن يحاربوا بلا هوادة مثل هذه العبارات الحاسمة : « إن GEORGES BRASSENS هو أكبر شاعر فرنسي معاصر » التي تنم عن جهل كبير ، والتي تعمق خاصة الهوة بين الشعب والمجتمع .

مشيل بلوك

واجبات المجتمع نحو الشعر ؟ كل الواجبات حتى يزول الفرق نهائياً بين المجتمع والشعر . ولا أقصد بالشعر القصيدة بل الشعر ممتداً الى كل أشكال الكتابة ، شعر المعماريين منشوراً على المدن ، شعر المهندسين محيياً على المنازل ، شعر البشر منشوراً على ذواتهم ومتحكماً في علاقاتهم (شعر السلوك والحركة والكلام) .

على المجتمع أن يكون امتداداً للقصيدة ، تطبيقاً لها بحيث يتلاشى تماماً التنافر بين عالم الكلمات وعالم البشر. بهذه الطريقة ، يتغير العالم وتتغير الحياة أي تُحيا حياة حيةً .

فلورونس فمودسومبر

واجب واحد : ألاّ يقتل الشعراء .

برنار نويل

من الممكن أن يوجد الشعراء دون مجتمع ، لكن الشعر لا يمكنه ذلك بالتأكيد . فالمجتمع يخلد الشعر مثلما يخلد التاريخ . لكن ستقولون : وما هي واجبات المجتمع نحو التاريخ ؟

بييريط ميشلود

إذا كانت للشاعر أهمية البضاعة في رأي المجتمع ، فليس الأمر كذلك بالنسبة للشعراء الذين يخدمون مصالحه (أليس المجتمع هو الذي يعلمنا منذ المهد قانون أَعْطِ تُعْطَ ؟) زد على ذلك أن المجتمع لا يضطلع بأية واجبات نحو أي عضو من أعضائه . فهو الأمر الحاكم والمكافىء ، بل هو الذي لا يخشى ، حين يتعلق الأمر بأعمال تمجده ، أن يؤدي أكثر من الثمن .

هكذا إذن تنقلب الأدوار ، فيخلق المجتمع ، تحت غطاء البر والإحسان أعضاءً يدينون له بالفضل . والحال أن عمل الشاعر مجاني كلياً إنه مثل عرق معدن ثمين ، يشق طريقه عبر الكتلة الرسوبية .

جيرار بوشولي

هل أقول إن واجب المجتمع نحو الشعر مساعدته ورعايته ؟ لنقل إن عليه اليوم وبكل إلحاح اعتباره وإجلاله . فحين يسترد المجتمع بعضاً من روحه سيعترف بالشعر ، والعكس بالعكس .

جورج طيميليس

لقد ولى ذلك الوقت الذي كانت فيه للمجتمع واجبات نحو الشعر. فالجمهور ، الذي يهتم أكثر فأكثر بالمصالح النفعية ويطمح إلى رفاهية العيش التي تقدمها الحضارة الامريكية ويبحث عن المتع الرخيصة ، لايعرف الشعر. لقد نسي روحه وغذاء روحه الذي هو الشعر .

بيير بوجوت

ليس للمجتمع أي واجبات نحو الشعر سوى واجب منحه حرية التعبير عن نفسه تعبيراً كاملاً دون إجلال له أو ولاء .

دومينيك يسيلا

إن « مجتمع الاستهلاك » الأعمى مستعد للإعلان عن استغنائه عن الشعر. قديماً تنبأ البعض عن خطإ بموت الفن مع تطور المجتمع وثورته . . . لكن ما يجب فهمه هو أن الشعر مثل سائر الفنون أقوى من الإنسان . لذلك على المجتمع الواعي أن يتصرف إزاءه بأكثر ما يمكن من العناية والانفتاح والتوزيع ، وبأقل ما يمكن من الفتور. إن تمكين الشاعر من حياة أفضل يعني تمكين المجتمع نفسه من حياة أفضل أيضاً . وهذا يعتبر واجباً .

برونو دوروورشي

على المجتمع أن يولي الشعر اهتماماً وإجلالاً خاصين ، وهذا ما يحدسه بغموض كل الشعوب تقول جملاً شعرية في لغة يومية ، ومع ذلك يبدو أن العالم يحتقر الشعراء ويعاملهم كمخلوقات هامشية وعديمة الجدوى ، بل غالباً ما يعتبرهم نصف مجنونين وغير مؤهلين لتسيير شؤون المدينة .

يالمفارقة الهوية ! هذه الصورة طبعاً زائفة ، فليس الشاعر من يبتعد عن الواقع ، بل رجل الأعمال الخطير والجدي الممسوخ والمتنكر .

لكن الشباب السليم والمتشدد لايمكن أن يقبل هذا الوضع الراهن. لذا يجب على المجتمع أن يوفر مناخاً شعرياً يكون بمثابة بوتقة يتشكل فيها المستقبل، وينبض فيها الروحاني ويحيا رغم مرداس العدو المادي، وإذا حدث أن مات الشاعر جوعاً أو كمم فمه أو غيب في المعتقلات وفي مستشفيات المجانين، فسنكون قد ارتكبنا جريمة لا يمكن التنبؤ بعواقبها.

الكلام الشعري قوي وقادر على تحدي رجال الشرطة والسجون والجلادين. إنه، مثل العنقاء، ينبعث من رماده الخاص حياً خالداً.

جان بول روسي

ليس للمجتمع واجبات أخرى نحو الشعر سوى واجب إرادة إبادته. لقد كانت المجتمعات ذات النمط الفرنكاوي واقعية نحو LORCA وذات النمط السوفياتي واقعية نحو DANIEL وإذا كان المجتمع لايسعى إلى إبادة الشعر، فهذا يعني أن الشعر يحتضر.

جاك ماري لافون

الشاعر يشك دوماً. ولأنه كذلك فرؤيته تنزع تماماً إلى تحقيق ذاته، إلى تحقيق الانسانية جمعاء. ليست لغة الشاعر مجهولة إذن. إنها على العكس سؤال دائم وملح للإنسان يصوغه الشاعر في قصيدته، إذن سؤال دائم وملح يطرحه على المجتمع بأسره وواجب المجتمع نحو الشعر هو أن يجيب عن هذا السؤال.

كارلو سواريس

واجبات المجتمع نحو الشعر؟ أن يكف عن.. أن يكف عن.. أن يكف عن..

ميشيل مانول

لا واجب مطلقاً بما أن دلالة الشعر وقيمته لا واقع ولا تأثير لهما في المجتمع. إن الشاعر والمجتمع جوهران متعارضان.

أندري بوتي بون

كان MIREIO محقاً في قوله: «إن شعباً دون شعراء شعب دون آلهة» غير أن الشاعر الحقيقي لا يوجد إلا حراً في إلهامه وقوة خلقه. لذلك، فتدخل المجتمع الذي يريد أن يفرض تصوراته وقيمه ومبادئه على المجتمع، شيء مخيف للغاية.

جان دوني فيليب

لايمكن الحديث عن الواجب إلا في حالة وجود حلف (وكذا مبادلة في هذا الحلف والحال أنه إذا كان المجتمع يحاول إقامة تعاقد مزعوم بينه وبين شعرائه، فإن الشاعر فيما يخصه يرفض كل علاقة بالمجتمع؛ الشيء الذي يحرمه من حقوقه وحريته (وذلك) في الوقت ذاته الذي يتحرر فيه كشاعر لأنه لايكون دائماً شاعراً).

أندري ماريسيل

ليس للمجتمع واجب نحو الشعر، أما نحو الشعراء، فبإمكانه عند الاقتضاء، أن يحاول الحيلولة دون موت هؤلاء جوعاً.

أندري بيراكايو

بين المجتمع والشعراء طلاق قديم. فثمة أبواب تغلق حين ينبغي أن تفتح، إن الشعر الذي يعبر عن أكبر شريحة من الواقع هو أيضا أقوى تعبير عن

الانسان . فهو يمارس عليه إغراء حقيقياً . إن على الشعر أن يكون واضحاً وعلى المجتمع أن ينصت اليه ويستجيب له .

السؤال الثالث

«بما أن الإبداع الشعري فعل فردي ، فماذا ينبغي أن يكون موقف الشاعر من النزعة الجماعية (LECOLLECTIVISME) الحديثة ؟ »

جورج طيميليس

هناك قطعا تعارض ، بل قطيعة بين النزعة الجماعية والإبداع الشعري . فالإبداع فعل فرداني يتموقع خارج وضد سلطة «واو الجماعة» الكمية التي تسعى إلى معادلة كل شيء . إن صوت الشعر لاينصت إليه غير عدد من الأشخاص جد محدود . صوت الشعر موافقة شخص لأشخاص آخرين :ـ

انصتوا إلي :
أنا أتكلم من أجل ذلك النزر الصامت
النزر الأفضل .

PAUL ELUARD

هناك النزر الأفضل حاضر إذن ، محافظ على حضوره . وكل الآخرين غائبون لعدم وجودهم كما لو كان المجتمع أرضا يبابا أو مدينة مهجورة :ـ

هنا هنا
حاضر
غائب
حاضر
في غياب الجميع .

RITSOS

كارلو سواريس

موقف الشاعر من الجماعية ؟ أن يفهم أن هذه النزعة محاولة لتوسيع ودادية صياد السمك .

دومينيك سيلا

تسعى الجماعية الحديثة الى نهش الشعر ، لكن على الشاعر ، مهما يكن مثله الأعلى . أن يواصل صموده كفردية لا تخضع سوى لقانونها الخاص . فلغته وفكره ملك له وحده ، لذلك يحق له وحده أن يقدمهما إلى الجماعة ، ولا يحق للجماعة ان تفرض عليه قيودها .

جاك ماري لوسيداني

الإبداع الشعري فعل فردي، مثلما الإنسان ثمرة أمه وحدها .

هونري روجيي

أظن أنه إذا كان الإبداع (أو بالأحرى إعادة الإبداع) الشعري فعلا فرديا بامتياز ، فان الشعر جرم مشع وسط هالة جماعية تتسم فيها طرائق السلوك والتفكير والتعبير والتصرف بالتشابه . هكذا ، فالشعراء رغم اختلافهم فيما بينهم ، يشكلون لوحدهم جماعة حريصة على ألا تحتويها الجماعية .

لكن الدفاع ، أو بالأحرى الحذر لا يستتبع قطيعة نهائية للشعر مع ما يحيط به . العكس هو الصحيح ، لأن الشعر ، المحاط أولا بنفسه ، ملزم بالبحث عن بركة جهة «العدل المحكوم به للجماهير» . هذا ، فيما يبدو لي ، هو حظه ، وربما الأخير ، الذي عليه أن يجربه حتى ولو كانت المغامرة ، المثبطة بحق ، مضنية . قد يصادفه الإخفاق في النهاية . لكن ، ليست هناك طريق من غير أشواك . بأن المجازات المزروعة رجالا

ترسم حديقة قاسية . غير أنها الطريق الوحيد الذي يفضي بالشاعر إلى القصر المقفر الذي لا يمتلىء سوى بالكد والمثابرة .

أندري بيراكيو

يدعو الإنسان للرثاء حين لا يحس بحضور الآخرين ، الشعر مرصود للجميع في هذا العالم المجهول ، وعليه أن يظل حرا مثلما على الشاعر أن يرعى شعره .

جان بيير روك

ليس هناك موقف يجب اتخاذه أو تصوره أو ابتكاره إزاء الجماعية الحديثة ، كما إزاء الرأسمالية . إن الصراع داخلي ، والشاعر الخالص والشريف والنزيه يسبر دوما أغوار ذاته وآرائه . ورغباته وهواجسه ، إذن أغوار إبداعه ، حتى ولو كان سيخطىء حتما ، لكنه لن يخطىء دائما . فلا فن دون انفتاح .

ميشيل بلوك

يرتهن الجواب عن هذا السؤال بمدلول كلمة «الجماعية» . فإذا كانت الجماعية تعني قانون الأغلبية المفروض على كل فرد ، وتكديس البشر بعضهم فوق بعض ، وتلصيقهم الواحد خلف الآخر ، وتعبئتهم كالسلع ـ فلا يمكن لموقف الشاعر منها سوى أن يكون تهميشا واعيا واختياريا لذاته الشخصية فالشاعر ملزم بالتمييز وبعدم الامتثال للأفكار الجاهزة وبإعادة النظر في المسلمات . أما إذا كانت الجماعية تعني (ولم لا) الوحدة والتبادل والاستقلال ، فالشاعر مدعو إلى المساهمة الريادية في تشييدها .

جان دوني فيليب

ماذا تعني هذه الجماعية الحديثة ؟ إذا كان لها وجود ، فينبغي تحويلها إلى ممارسة جماعية محصورة تتأسس فيها أرضية التفاهم على ماض معيش ، وفي علاقة وثيقة مع ما يمكن تسميته الطبيعة أو ، في حالة عدم توافر الأفضل ، مع ذلك الخيال الذي يخلق خارج السياسة والتاريخ .

موريس بورك

خلافا لاعتقاد LAUTRÉAMENT بأن «الشعر الشخصي قد مات» ، فإن الشعر المنتج جماعيا قد مات أيضا . فليس هناك أي تآزر مثمر ممكن بين مسيرة الشاعر السيرة وبحثه عن تعبير جوهري وبين النزعة الجماعية الحديثة ، وأقصد بالجماعية ركام البشر الذين أعماهم وأصمهم الكائن لدرجة الكف عن إدارك الكينونة الماثلة أمامهم ، بشر يؤرقهم هاجس الأصل ولا يستجيبون لنداء اللانهائي . نعم ، ما الذي يقدمه للشعر هؤلاء البشر ؟ في هذا الزمان ، زمان الضيق ، من الحمق أن نبحث عن إبداع شعري جمالي .

برنار نويل

الإبداع الشعري فعل فردي لكنه ليس فعلا منعزلا ، أما النزعة الجماعية فهي تجميع لأفعال فردية ، مما يعني أنها تحتاج إلى صيانة الفرد وتفرده . إن أخطاء نوع من الجماعية لاتقضي بالضرورة على فكرة الجماعية في حد ذاتها ، وإلا يجب أن نقبل بأن كل شاعر رديء يقضي على الشعر .

أندري ماريسيل

ينبغي معرفة المقصود بالجماعية الحديثة ، فبإمكانها أن تتخذ عدة مظاهر ، حيث إن هناك نزعات جماعية

ستالينية وماوية وهيبية واشتراكية ـ ذات منحى ـ إنساني ، بل وفاشية . . .

جاك فوزينا

هناك الفعل الشعري ، انكفاء/ انفتاح على الذات ، استيعاء متوحد/ متعدد ، تعبير جواني/ كوني عن الفرد . لكن هذا الاستيعاء يرتهن بالمجتمع السياقي ويمتد باستيعاء جماعي . أليس الاثنان موحدي الجوهر ؟ لا أحد يجهل دور الحماس ونقل الأفكار الذي لعبه الشعر في لحظات خاصة من التاريخ (قمع ، حرب ، مقاومة وكلنا نعرف أيضا أن تصورنا للشعر والشاعر هو ما وافق عليه مجتمعنا . إن صفحة من الشعر في الصحف اليومية ، وجمهورا للشعراء مثل جمهور المغنيين ، ومكانا لائقا في المكتبات لديوان الشعر . . . إن كل هذا أصبح ، هنا والآن ، من قبيل الوهم . كيف أجيب إذن ؟

جاك لوباج

هذا السؤال مغرض ، إن فردية الشاعر تتعلق بالسياق الذي يعيش وينتج فيه أما المجتمع الجماعي ، فليس « في ذاته » عائقا أمام الإبداع الشعري . بخلاف مجتمع القهر ، الذي نجد له نماذج في كل الأنظمة السياسية ، فهو عائق أمامه .

أندري بوتيبون

كلما كانت نسبة الجماعية مرتفعة في العالم ، أصبحت حقيقية تلك اللعنة التي تلاحق الشاعر ، تلك التي وصفها BAUDELAIRE بروعة في قصيدته «MALEDICTION» .

ميشيل مانول

الغرغرة أسوأ أشكال الاستقالة . إن كل واحد ، وخاصة الشاعر ، مدعو إلى تحقيق ذاته بوسائله الخاصة ، وباستمداده جوهره من معين ذاته الذي لا يجوز التصرف فيه . وكل عمل هو إثبات لشخصية يلعب فيها الذكاء العملي والحساسية دورا حاسما ، إن الإنسان لا يمكنه أن يكون نفسه وغيره . والشاعر لا يخاطب العموم ، الذي هو أغلبية مشكلة من ركام ذري ـ بل ذاتا مستقلة ومسئولة أما نفسها .

جان بيير لو سيوز

التسليم بأن الابداع الشعري فعل فردي موقف يجيب عن السؤال . لماذا طرحه إذن ؟

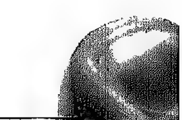
جاك ماري لافون

لست أدري من قال هذه الجملة : « الشاعر فرد جماعي» . على كل حال فهي جملة مهيبة ومطابقة للحقيقة .

فرديا يجب أن يكون كل شاعر ، وهذا مانحن فعلا ، فالقوى الموجهة للخيال الفني تتطلب عملا فرديا ، عملاً مدركا للضياء المنبثق من ليل كثيف غير شفاف ، عملا منزويا ، لكن للشاعر خاصة مشروعا إبداعيا هو استجابة لاقتضاء الوجود ، مشروعا منفتحا على العالم الخارجي ، مسبوقا باستكشاف عالمه الباطني الخاص من أجل الكشف عن بعده الكوني .

برونو دوروشي

الإبداع الشعري في حاجة إلى حرية ، والحال أن الجماعية الحديثة تقيد الحرية الأصيلة ، لا حرية الفكر



والتنقل فقط ، بل حرية الإحساس أيضا . إن الشوارع تتشابه ، والعمارات تتشابه ، ونفس التلفاز في كل البيوت يطرق الاذهان بنفس الإيقاع الرتيب والمنتظم ، والعيون ترى نفس الصور ، والعقول تتلقى نفس الإشارة . فقريبا ستقتل الإنسان حاسةُ التمييز والإدراك المخنوقة تماما .

إن الماركسية ـ التي تؤمن بأن الفرد ثمرة لشروط جهوده المادية ـ تتيح كل التجاوزات والانتهاكات ، حيث إن على الفرد أن يكيف وجوده مع مقتضيات مجتمع الإنتاج . يالسخف الشعار الذي أدى في البلدان الشيوعية إلى المآسي الإنسانية التي يعرفها الجميع !!

لكن قوة مضغوطة لا تكف أبدا عن كونها قوة ، فسرعان ماتدمر الأسوار التي تحبسها ستزول الجموع ، وسيجد الفرد نفسه وحيدا من جديد ، مرتبطا مع الآخرين لغرض واحد هو حماية حياته ، وضمان نموه الفكري .

إن على الجماعة أن تحمي الفرد ، لا أن تقمعه ، وعلى الفرد من جهته أن يدفع بحرية ضريبة اجتماعية ، لا أن يضيع في المجتمع . ومع ذلك ، فصحيح أن جميع الحريات ليست مفيدة لا للفرد ولا لمحيطه ، بل ولا لتنمية إحساسه الروحي .

روبير لوسيان جيرارت

باعتبار فردانيته المفرطة ، لا يمكن للشاعر سوى أن يجهر بالريبة والعداء ، أليست أنبل طموحاته عرضة كل يوم للإحباط بسبب ضرورات مجتمع فوق ـ استهلاكي ؟ ليكن الشاعر ـ وسط قطيع البشر السادر والحقير ، وبتعبيره المؤلم عن شرفه المهدد ، الضمير السوي والصحيح لعصر مجنون .

السؤال الرابع

«هل ينبغي للشعر أن يكون في خدمة السياسة أم مستقلا عنها ؟»

شارل أوطران

لا يطرح هذا السؤال إلا حين يرفض الشعر ، لأن الشعر استقلال والسياسة استعباد (وليس هنا مجال مناقشة ضرورتها أو مناقشة تلك الأسطورة التي تقول إن السياسة في كل شيء ، حتى في طريقة تعري المرأة) .

الشعر يتجاوز السياسة . وإذا شئنا فهو سياسة تتمرس على السياسة . إنه يعبر بشكل مغاير وأحسن عن الأزمة والمأساة اللتين يقوم عليهما العمل السياسي . لكنه يعبر دوما عما هو دون وفوق الأزمة والمأساة ، لأنه يستبدل خطاب السياسة المفتقرة للأصالة بأزمة ومأساة إنسان غريب .

فيليب بارو

الشعر يساعد الآخرين على الإفلات من الاختناق . إنه يفلق الأسوار ، وينبثق حين / حيث لا ينتظره أحد . يستحيل عليه إذن أن يتقيد بالتزامات حزبية ، فقدره أن يناضل من أجل استقلاله .

جاك بلمانس

على الشعر أن يقي نفسه من الأوساخ ، ومن ثم يلزمه أت يكون في خدمة أحد أو شيء ، وخاصة السياسة .

بيير بوجوت

يمكن للشعر أن يخدم السياسة بما هو صرخة ثائرة

ضد الظلم والطغيان ، لكن عليه ألا يخضع لها بأي حال من الأحوال وأن يبتعد عن الرسميات .

نزه نفسك عن العالم الرسمي
عن الذين يمثلون
السلطة على الأرض
حق قتل الآخرين
الحقد ومدفن العظام .
كل رسمي يجر معه
رائحة الثكنات
لون المعتقلات
مكافآت مابعد الإعدام .
أنت أيها الشاعر
يامن سيعيش بعد موتهم
يامن سيطفر صوته مدويا
في صدى الأزمنة
أعط إشارة الاعتزال
انسحب من السخف
لكن لا تعتقد أنني أعلمك حيادا جديدا
فلا يمكن أن أظل باردا
متكبرا
شارد النظرة
في قمة برج عاجي
بينما القتل على أشده في السفح .
إذا رفضت تحية التاريخ وأتباعه
العلم وأصحابه
الجيش وأعضائه
فلا أفوت فرصة تقيؤ ـ لعن ـ إحراق كل ذلك .
لذلك أعلمك النار
وسط برج لامرئي
ينثر ليلا الكلمات الصافية .

ميشيل بلوك

الشعر كائن سياسي لايدافع عن هذا الحزب أو ذاك ، بل يعمل في العمق من أجل سلطة الإنسان ، سلطة جديدة للإنسان .

جيرار بوشولبي

ماهي السياسة ؟ ضجيج خادع في الغالب . ليكن الشعر ريحا عاصفة أبدا لاتكذب . نقول ريح التاريخ ، لاريح السياسة .

موريس بورك

كيف يمكن للشعر ، المرصود أصلا لتسمية المقدس ، أن يتعهر لفائدة قضية سياسية ؟ إن التزامه يعني نسيان رسالته الحقيقية ، ألا وهي البحث عن جوهره الخاص . والشعراء الذين تغريهم دواع تاريخية معينة باستبدال طريق الشعر بطريق السياسة سرعان ماتموت أشعارهم الظرفية تحت أعينهم ، ما الذي تحمله للقراء اليوم قصائد HUGO و DEROULEDE و ARAGON السياسية ؟ لاشيء البتة . أما أشعار HOLDERLIN و RILKE و RIMBAUD (وأنا أذكر الأموات تجنبا لنسيان أي حي) ، فما تزال بالنسبة لقرائها تنتزع الحجب والأقنعة .

شارلوط كالميس

لايمكن للشعر أن «يكون» دون صيرورة . إن التاريخ ، الذي هو في عداد المسؤولية الشعرية ، سياسة ، والشاعر حتما يواجه التاريخ .

كاسطون كريل

يجدر بالشعر أن يستقل عن السياسة . لكن بإمكانه أن يكون في خدمتها ، لم لا ؟ المهم أن يكون هذا

الشعر جيدا ، والحال أن القصائد السياسية الجيدة نادرة .

ريمون داطيل

كفى سخفا وهذرا . لنرتفع فوق السياسة وباقي بخارات المجتمع . ذات مرة ، كان العالم وكان الإنسان . ومن تلاقيهما كان كل شيء .

بيير داينو

لايمكن للشعر أن يخضع للسياسة ، مهما تكن سخية . ومع ذلك ، فدلالته سياسة ، أو بالأحرى ثورية . فإذا لم يكن الشعر ثورة في الثورة ذاتها ، فإنه يموت .

نيكول كداليا

الشعر في جوهره مستقل وسياسي في آن واحد : فهو ككل تعبير فني ، ينبثق من السياق الاقتصادي الاجتماعي الذي يكتنف الفرد المبدع ، ويتحول بعبوره لـ «نفس - مصفاة» الفنان الذي يصوغ جوابه عن معاناته . إن الشعر والفن عموما ينتميان بدرجات مختلفة إلى المدينة التي تتحملهما . فهما يرتبطان بظاهرة التفاعل ، وهذا مايبرر مسؤولية الفنان بخصوص إبداعه وتأثيره .

روبير - لوسيان جيرارت

يسعى الشعر إلى التعبير عن الإنسان الباطني . لكن هذا الإنسان يكيفه الخارج حتما . فليس أهم كل من يريد ذلك . وأن يقاوم الإنسان عصره يعني أن يسبح ضد التيار ، الشيء الذي لا يتم دون معاناة التيار . إن الشعر تعبير عن انفعال ، عن تأمل ، والسياسة تؤثر في الشعر ، تشهد على ذلك قصائد شعراء مثل Agrippa D'aubigne و Eluard . . . لكن ، هل استطاع هؤلاء تغيير مجرى الأحداث ؟ إن الشعر لايخدم السياسة .

هوبير جوان

كل شيء سياسة : كل كلمة ، كل نفس ، كل نغم . . . «على الشعر أن يكون من إبداع جميع الناس ، لامن إبداع شخص واحد» LAUTREAMONT . كذلك السياسة . سيكون ذلك حقا تحولا للعالم - وتحولا للأموات .

جاك - ماري لافون

أكيد أن على الشعر أن يتخذ مواقف . لكنه بذلك يخاطر بألا يخضع سوى لما هو عرضي وطارىء في الحاضر . هل يمكن أن نتصور شاعراً شيوعيا أو مسيحيا ؟ هل يمكن بالأحرى أن يقول الشاعر إنه شيوعي ، أي عضو في الحزب الشيوعي ، وشاعر ، أو مسيحي وشاعر ؟ شخصيا ، أختار الصيغة الثانية ، وهذا لن يمنعني مطلقا من اتخاذ مواقف إذا فرض علي ذلك حدث طارىء .

اندري ماريسيل

لا ينبغي للشعر أن يكون في خدمة السياسة . لكنه - وهذه مفارقة يعيشها يوميا كل واحد - لا يستقل عنها . لقد كتبت شخصيا قصائد عن أحداث فارسوفيا وعن مناهضة التمييز العنصري وعن أحداث ماي ١٩٦٨ وعن MARTIN LUTHER KING وعن SALVADOR ALLENDE . . . إن الشاعر معني بالسياسة . بل إن السياسة بالنسبة إليه مسألة حياة أو موت .

سطليوس كاسطانوس دوميديسيس

إذا تبنينا تعريف أرسطو للسياسة ، يكون على الشعر لا أن يخدمها فقط ، بل أن يساهم في خلقها أيضا . أما إذا فهمنا منها لعبة التناور الراهنة يلعبها محترفو السياسة ، فإن على الشعر لا أن يستقل عنها فحسب ، بل أن يندد بها ويحتقرها .

بييريط ميشلود

لا يمكن للشعر أن يخدم السياسة . إنه مصنوع من الأرض وبذور النجوم والجهاد والنسغ والدم . ولأنه كذلك ، فهو كوني ، ومن ثم لا يتكيف مع ما تفترضه السياسة من قيود وحدود .

برنار نويل

يمكن للشاعر أن يكون «مستقلا» وسياسيا . لقد أدركنا منذ مدة أن الالتزام ليس في الموضوع (ليس في إنتاج خطاب سياسي) ، بل في إرادة الشاعر أن يكون كاملا . أقصد أن النص الذي يخلص الشاعر في كتابته هو نص ملتزم ـ إذن سياسي ، بمعنى أنه يسعى الى تغيير كاتبه وسياقه . ثم إنني ألاحظ أن كلمة «استقلال» لا تعني هنا أي شيء . فهل يكون الإنسان مستقلا عن الحياة ، عن الموت ؟

اندري بيراكايو

الشاعر قبل كل شيء إنسان . إنه يخاطب عواطف البشر ، يكلمهم ، فهم أساسا من يخدم . إنه يرى . يسمع ، يتخذ مواقف ، يسمي ، يفضح . إن أفدح الخيانات ، في هذا القرن الطافح بالظلم والعنف ، هي الصمت .

جان ـ دوني فيليب

لاينبغي للشعر أن يكون تابعا إلا للشاعر . هذا أمر واضح . لكن الشاعر تابع لعدة أشياء . بل يحدث له أحيانا أن يتعلق بتجربة أصيلة ومعيشة . حينئذ يتعقد الأمر . . . أود أن ألاحظ أن الشعر ليس مايخدم السياسة ، بل يمكن أحيانا أن تخدم السياسة الشعر .

كارلو سواريس

هل ينبغي للشعر أن يكون في خدمة السياسة ؟ أكيد أنكم تمزحون !

دومينيك سيلا

يمكن للشعر أن يتطوع لخدمة قضية سياسية أو اجتماعية ، فله حرية التصرف المطلقة ، إذ من العبث محاولة منعه من ذلك . بيد أن عليه أن يظل مستقلا كل الاستقلال عن الأحزاب أو التنظيمات إذا كان يريد أن يبقى وفيا لجوهره ، وألا يتحول إلى أداة مسخرة . هل الشعر في حاجة إلى أن يرتبط بإيديولوجية ما حتى يؤثر في الناس ويغيرهم ، إذا كان قادرا على ذلك ؟ هل هو عاجز أن يتحمل وحده رسالته ؟ إن استقلاله وحده يحول دون تفسخه في حمأة الحقيقة المحنطة . ذلك أن الحقيقة ليست ثابتة . إنها تتسع اتساع الكون . أما السياسة فهي حتما مرادفة للقيود والحدود .

السؤال الخامس

«هل يبحث الشاعر عن جواب للغز الوجود؟»

جورج طيميليس

من المؤكد أن الشاعر الحقيقي ، ذاك الذي يكتب شعرا جوهريا ، يبحث عن جواب للغز الوجود ، فهو

يتساءل عما نكونه ونجهله ، يكشف عن البعد الآخر في ذواتنا ، ذلك البعد الوجودي أو الميتافيزيقي الذي لا ينِي يبهت . إن الإنسان حيوان ميتافيزيقي سيتقهقر إلى مستوى مجرد حيوان أو أدنى من ذلك. لذلك ، يكافح الشاعر من أجل أن يستعيد الإنسان ، المجرد من اكتمالِه ، جوهره . وهذا بالذات هو «الضوء الذي يقدمه للحياة» ضوء الوجود .

كارلو سواريس

أجيب بنعم ولا . فأن تبحث يعني ألا تجد ، وأن تجد يعني أن تنخدع . هذا السؤال يفتقر إلى الدقة . فإذا لم يكن الشاعر مسكونا ومهووسا وممسوسا اختر ماتشاء من الصنفات ـ إذا لم يمزق الحجب والأقنعة ، فلينظم أبياتا في الحب والورد وقت الربيع . اقرأوا Joe Bousquet ، أعظم الشعراء .

دومينيك سيلا

أفضل تشبيه الشاعر بالعالم ، خاصة العالم الفيزيائي أو البيولوجي . فالشعر له معادلاته ومجاهره الخاصة . وهو طبعا يعكف ، وبالصدفة أحيانا ، على ألغاز الحياة والكون والمادة . لكن المؤسف أنه ليس هناك لغز واحد ، بل ألغاز شتى . فالشاعر يجرب ، يتلمس ، يكتشف أحيانا ، يوسع الدائرة ، ويلاحظ ، كما فعل أشهر الفيزيائيين . إن الواقع يزداد تعقدا ، وإن كل نظرية جديدة ، من غير أن تلغي النظريات السابقة ، تكملها وتدفعها إلى الامام .

سيحيا الشاعر إذن ، مثل العالم ، مادام اللغز حيا .

جان ـ بول روسي

لايمكن للشاعر سوى أن يحاول ـ ودون جدوى في الغالب ـ البحث عن جواب للغز وجوده الخاص .

هونري روجيي

يوحي الشعر المعاصر (أقصد الشعر الحي) بأنه قلب ضخم يدوي أكثر مما يخفق . إن تعدد اتجاهاته وتشابكها ، وتحولاته الفوضوية ، وقطيعته مع القديم وحضوره الدائم في برامج تثوير بنيات التعليم والنقابات والأحزاب والكنائس والمجتمع عامة ، وحلمه بنظريات بيئية جديدة ، ورفضه التقاليد الأدبية ، وسعيه الدؤوب لخدمة الإنسان ، وامتلاكه لحس العدالة والكونية الحاد ، وإعادة اكتشافه للعقل الأول الاصلي ، باختصار إن غمراته التي تقوده إلى أكثر الأشكال الفنية غرابة وأصالة تدهش وتحير . طبيعي أن يبحث الشعراء لكن ، ألا يتعلق الأمر ببحث يعلق مشكاته ، حين يسائل كوكبة النجوم ، بحنية الجذور ؟ نعرف أن كيمياء اللغة موجودة فعلا ، لذلك، نجلها مثل النسخ مقابل خدمتها لنا . لكن موسيقاها تجرف في أعماقها ذرات الرضى بالنفس ، حذار ! فأخواننا بشر ، وظهور الكمان بالنسبة إليهم لايخفق في فرن التقطير !

ليس هناك إذن لغز يتطلب حلا ، تكفي ملامسة اللغز وحدها . يكفي أن تسقط نجمة في راحة يدنا ، يكفي أن يعذبنا رمز ليختنق الطائر المائي في غمرة تحليقه .

جان ـ دوني فيليب

ليس الشاعر لاعالما ولا راهبا ولا متصوفا ولا مجنونا . يمكن للفلاسفة أن يبحثوا عن سر اللغز إذا حلا لهم ذلك . أما الشعراء ، فيشهدون على جلاله وعلى وجوده (فليس هناك بعد لغز بالنسبة إليهم منذ اللحظة التي أدركوا فيها أن الوجود ملغز) .

اندري ماريسيل

نعم إن الشاعر ، ضمن آخرين (علماء ، رجال دين ، فلاسفة . . .) يبحث عن جواب للغز الوجود . لكن ، هل هناك جواب واحد ؟ وحدها العقول المتعصبة في كل مكان وزمان مايزعم أن ثمة جوابا واحدا .

ج . ب . بالب

الشاعر من يريد أن يكون ويجهر بذلك . . . هل هذا جواب عن سؤال الوجود (إذا كان هناك سؤال) ؟

اندري بيراكايو

يعترف الشاعر بأنه يبحث عن سر اللغز . لكن ، ما أكثف الظلال بينه وبين الحقيقة !

جاك بلهانس

يتطلب الشعر الجيد عدم البحث عن أي شيء ، وفوق ذلك عدم الجدية .

ميشيل مانول

علينا ألا نخلط الميتافيزيقا والفلسفة بالشعر . إن الشاعر يعبر في الأكثر عن غموض الحياة وقلقها ، مع هامش الغرابة التي تكتنفها . وبإمكانه أن يستوحي بوضوح أو غموض واقعا فوقيا دون أن يعني ذلك أنه قد اكتشف سرا أو حل لغزا .

شارلوط كالميس

الشاعر لا يبحث عن حل للغز الوجود ، لأنه إذا كان شاعرا حقا ، فسيكون هو لغز هذا الوجود وربما حله أيضا .

جان ـ بيير لوسيور

ولأي شيء إذن يصلح الفلاسفة والصوفيون والأنبياء عموما ؟ لعلهم جميعا شعراء . في هذه الحالة ، لماذا التمييز بين الأنواع ؟

جاك ـ ماري لافون

التماهي بين الإنسان والله يتم على مستوى اللغة ، على مستوى الكلمة . هنا تكف الكلمة عن كونها علامة اصطلاحية ، تكف عن كونها جزءا من أداة هي اللغة . ذلك لأن اللغة ليست أداة ، بل هي مايعرف الكينونة بالذات ، لأن الكينونة ذاتها . . . تعريف الله لان الله ذاته (الكلمة الإلهية) . . .

أن تفكر يعني فعلا أن تكلم ذاتك . فلا تفكير بدون لغة ، ولا تكلم مع الذات دون كينونة . أن تكون حيث القلق القاهر هو لغز الوجود ، حيث لغز الوجود يمر بالضرورة عبر الله ، شئنا ذلك أم أبيناه .

كاسطون كريل

لاشك في ذلك .

ـ الحقيقة في الأشياء ، في الإنسان . وعلى الشاعر أن يكشف عنها ويجعلها تتكلم (Paul Eluard) .

ـ الشعر : رغبة في تعميق الواقع ، توعية دوما أصدق وأقوى بالعالم المحسوس (Andre Breton) .

هوبير جوان

لعل هناك لغزا واحدا فقط ، وهو عدم وجود أي لغز . وعلى حاشية هذا العدم، هذا الفراغ ، هذا الغياب (الفاغر مثل شخص مشنوق) يطرز الشاعر : يخفي البئر التي بدون قاع .

جاك فوزينا

الشاعر باحث مجهول عن الكلمات : هو ذا اللغز . كل شيء يكمن إذن في هذا اللغز ، وكل لغز في اللغة التي تحويه . وسواء أكان الجواب تعزيما أم كشفا أم دراسة أم نظاما أم كتابة أم كلاما ، فإنه يمر حتما من السلطة الغريبة للكلمات . لنترك الباقي إذن للعلم والفلسفة والدين بما أننا نملك الجوهري .

روبير ـ لوسيان جيرارت

عم يبحث الشاعر؟ عن مواساة لكآبته ، عن تعويض لعوزه ، عن السعادة بالكلمات ، عن المطلق بالفن . هي يحق اعتبار الشعر بمثابة علم حدسي ، ملكة تنبؤية بواسطتها تسبق رؤيا الشاعر فرضية العالم أو تثبت عقيدة ما أم هل يحق حصره ضمن تصور مادي ، مثل «الفن للفن» ؟ إن القصيدة مثل الإنسان ، جسد وروح ، دال ومدلول . إنها معاينة وشهادة . من العبث إذن أن ننتظر منها أن تكون أكثر مما هي .

السؤال السادس

«ماذا تقترحون لتبخفيض من أزمة الثقة المستفحلة اليوم بين الشاعر والقارىء ؟»

كارلو سواريس

تقولون : أزمة ثقة بين الشاعر والقارىء ؟ ولماذا التخفيف منها ؟ ليست هناك أزمة ثقة بين الشعر الشعبي والشعب ، لأن هذا الشعر يتغذى من الشعب . هناك أزمة بين الشاعر الذي يبلغ منتصف الطريق وأولئك الذين يريدون منه إما أن يتقدم وإما أن يتقهقر .

جورج طيميليس

هل مايزال هناك قراء للشعر ، أقصد قراء يبحثون عن الشعر ليتوحدوا معه ؟ لاشك في أن عددهم جد محدود . إن الأمر لايتعلق بأزمة ثقة بين القارىء والشاعر بقدر ما يتعلق بلامبالاة إزاء الشعر . لماذا ؟ لأن الشاعر موجود من أجل لا شيء . «إنه لا يمثل شيئا» بتعبير SEFERIS كيف نقلص هذه المسافة ؟ لعل تلاوة الشاعر نفسه لقصائده أمام الجمهور سيكون مفيدا ، وهذا ماكان يفعله MAIAKOVSKI وبعض الشعراء الروس . أعتقد أن كل إنسان ، في عمقه ، يحب الشعر دون وعي منه . وبإمكان هوت الشاعر الحي أن يوقظ هذا الحب المخبوء . ثم إن الشعر علاقة . فالإنسان لايذهب إلى مكتبة ليشتري كتابا شعريا لايصلح لشيء . من الأفضل إذن حضور حفل شعري وتقبل القصيدة مباشرة بالسمع ، مثلما تتقبل الموسيقى . شخصيا ، جربت ذلك بنجاح .

كاسطون كريل

أزمة الثقة هذه ليست وليدة اليوم ، فهي ملازمة للشعر . ليس عندي إذن ما أقترحه . فالحمير لا تقدم لها الدرر والجواهر .

شارل اوطران

قبل الإجابة ، ألاحظ أن أزمة الثقة هذه ليست وليدة العصر الراهن ، وأن قراء الشعر ـ إلا بعض الاستثناءات الممكن تفسيرها بسهولة (شعر PREVERT مثلا) ـ قليلو العدد ، وأن للجمهور الواسع ، كما يقال ، «شهوات» أخرى . لنكف إذن عن اتهام العصر والشعر والجمهور . فالواقع هكذا وليس أي شيء آخر .

ومع ذلك ، يمكن الادعاء بمكر بأنه لو كانت دواوين الشعر (المكتوب) في متناول الجمهور لهانت هذه الأزمة الدائمة . لكن الملاحظ هو إما أن الناشرين والكتبيين يتواطؤون ضد الشعر ، وإما أن الشاعر والجمهور يتلذذان بطلاقهم .

لنبدأ بالاحتمال الثاني . إذا استثنينا الهواة الألف أو الألفين أو الثلاثة آلاف الذين لهم خبرة ومواكبة ، ينبغي الاعتراف بأن الشعر لا يقدم للقاريء في أطباق من ذهب . فإذا لم يكن مطلعاً وعضواً في حلقة المولعين بالشعر شبه السرية ، فلن يجد الدواوين في أي مكان أو يكاد . ذلك لأن الكتبي (إلا بعض الاستثناءات النادرة) ، الذي تحوّل إلى بقال كتب مثلما أصبح الصيدلي بقال أدوية ، لا يرهق رفوفه بهذه السلعة التي لا تباع إلا قليلاً وببطء وبالصد. لذلك ، يحاول هذا القاريء المستحيل . وبما أن الناشرين ـ إلا استثناءات نادرة ـ قد فشلوا في إحداث مشروع توزيعي فعال ، فإن هذا المستحيل بدوره يصبح نادراً .

من هذه الاعتبارات ، يبرز أن المسؤوليات مشتركة : فالجمهور كسول ، والمكتبات تحولت إلى بقالات ، وناشرو الشعر قليلون . ليس الواقع إذن أزمة ثقة ، بل أزمة بنية لا نرى لها حلاً عاجلاً ، لأن ممارسة الشعر تشبه في الغالب رسم أيام الأحد ، مما يؤدي إلى تضخم مفجع .

لنحلم بعدد قليل من الناشرين ، يتعهدون بنشر قصائد عدد قليل من الشعراء وبتوزيعها جيداً على عدد قليل من المكتبات ، مع مساندتها بدعاية ذكية وسليمة ! لنحلم أيضاً بعدد قليل من النقاد « المنفتحين » و « وغير المنغلقين » على مواقف قبلية ، وبعدد قليل من المجلات المنفتحة على هؤلاء النقاد والقابلة لنشر قصيدة واحدة على الأقل في كل عدد من أعدادها ، إلاَمَ تقودني أيها الحلم ؟ إلى الملاحظة التالية : وهي أن الشاعر سيتعهد بالباقي ، أي بالشعر ــ حينئذ ، سنرى أن أزمة الثقة بين الشاعر والقاريء أزمة مزعومة .

ج - ب - بالب

ليست هناك أزمة ثقة ، بل صراع . فإما إن يصبح القاريء شاعراً ، وإما أن يتخلى عن الشعر الشاعر . ولا يكمن الحل إلا في تغيير شامل : أي إبداع مجتمع « شعري » يعطي الأسبقية للرغبة في الوجود والتلذذ به ، لا للإنتاج والاستنساخ أو عدم شطر الإنسان إلى شاعر ومواطن .

جيرار باشوليي

ينبغي رد الاعتبار للشعر كجنس أدبي له ما للمسرح أو للرواية من امتيازات وحقوق وواجبات . وهذا يتطلب من رجال الصحافة والإذاعة والتلفزيون والكتبيين والمدرسين ثقافة ورعاية خاصتين . يبدو لي دائماً أنه من العبث أن نقرأ ونقرىء الشعر في المدرسة وفي الجامعة وألّا يكون الأمر كذلك في الحياة .

موريس بورك

هل بين الشاعر والقاريء أزمة ثقة ؟ أليس من الأنسب لطبيعة هذه الأزمة بالذات الحديث عن أزمة قراءة ؟ أليس من الأنسب لطبيعة هذه الأزمة بالذات الحديث عن أزمة قراءة ؟ فمنذ BAUDELAIRE و RIMBAUD و MALLARME ، انتبه الشعر الفرنسي إلى ما يفصله عن النثر ، وَعَي أنه لغة داخل اللغة ، وتعلم الشعراء أن يحذفوا من القصيدة ما يمكن أن يكون نثراً فترتب عن ذلك أن القصيدة أصبحت ،

بسلطة الإيحاء والاستعارة والصورة الشعرية والإيقاع ، ذات قدر كبير من القوة والشفافية ، مما يفترض القدرة على القراءة شعرياً . لكن المؤسف أن الأغلبية الساحقة من الفرنسيين عاجزة عن ذلك ، لعدم تلقيها في المدرسة تعليماً يساعد على ذلك . إذن ، فحل هذه الأزمة يمر من المدرسة والجامعة . وقد شرع بالفعل في إجراء تجارب تربوية منذ سنوات ، حيث أدرك المعلمون الشباب أهمية المسألة . لذلك ، ليس من قبيل الوهم أن يتم في المستقبل اعتراف القراء بالشعراء .

فلورونس فوكومبر

ليس عندي ما أقترحه . علينا أن ننتظر . فلا يمكن للعقل أن يظل حبيس أجساد آلية . سينفجر في شرانقه .

جاك فوزينا

إذا كانت هناك أزمة ثقة ، فلأن هناك سوء ائتمان . فلا أحد يستحسن ظاهرة النشر على نفقة المؤلف التي استفحلت ، لأنها تتم على حساب الجودة . أما الجمهور ، فهو في حاجة إلى ما يعوّده على الشعر ، أي المدرسة ، التي تصلح أكثر من غيرها لتلقينه الشعر بشكل منهجي وذكي .

روبير ـ لوسيان جيرارت

اقتراحي ؟ الكف عن التدمير دون إعادة البناء ، بدعوى البحث . استعادة اللغة الشعرية لقدرها الأصلي ، وهو أن تكون مقولة ، لا معروضة . صيانة ميل الطفل الغريزي إلى الشعر الذي يغني ، يفاجىء ، يدهش . ربما بذلك سيكف بورجوازي الغد عن اعتبار الشعراء أشخاصاً مهرجين .

جاك ماري لافون

لنعترف بأن كِتّابَ الشعر يتطلب من القارىء جهداً تأمليّاً ، إعادة قراءة تدقيقاً للنظر ، إما للتمتع بالإحساس الذي يثيره ، وإما لنقده . لكن القارىء في عالمنا المتسم بطغيان حضارة السمعيات ـ البصريات ، أصبح يفتقر إلى الوقت .

جاك لوباج

أقترح تغيير التعليم لإنهاء أزمة الثقة هذه .

جان ـ ماري لوسيدانيي

المسألة سياسية بالأساس . يبدو لي أن التقنيات الجديدة لتوزيع الشعر ـ وأنا لا أستهين بها ـ تعتمد على تأويل خاطىء لما يُدعى طلاق الشاعر والقارىء . ويمكن القول ، دون تدقيق النظر في المسألة ، إنه من الممكن فهمها على مستويات عديدة . لعل أهمها مستوى « مقروئية » النص الذي لا يخضع لمقاييس موضوعية ثابتة ، بل يتعلق بالطريقة التي « يستتبع » بها القارىء . مما يقتضي على الأقل إعادة النظر في مقولة « الفهم » التقليدية ، بحيث يكف القارىء عن كونه من يتلقى النص سلبياً ، ليصبح من يتورط فيه ويفعل فيه .

لكن سيرورة « المقروئية » هذه لا يمكن أن تأخذ معناها الحقيقي إلا بـ « التفاعل مع النضالات السياسية التي تخوضها البروليتاريا (وهو تفاعل ما يزال إشكالا داخل البرجوازية المثقفة الصغرى التي فيها تتشكل القصيدة غالباً ، باعتبار تاريخ ممارستها النوعي) .

اندري ماريسيل

سبق لي أن قمت بأبحاث وتحقيقات حول علاقة الجمهور بالشعر ، ولم أتوصل إلى جواب حقيقي . غير أن لي بعض المقترحات :

ـ تعويد الأطفال على الشعر في المدارس .

ـ تمكين النقاد من فرص الحديث عن الشعر في الصحافة والمجلات بشكل أفضل وأطول مما هو عليه .

ـ إتقان استعمال الوسائل السمعية ـ البصرية لفائدة الشعر .

هل يكفي ذلك (إذا افترضنا تحققه) ؟ أليس هناك طلاق يستفحل باستمرار بين المبدع (ليس الشاعر فقط) والجمهور الذي يخاطبه ، في مجتمع مفرط في المادية والاستهلاكية ؟

سطليوس كاسطانوسس دوميديسيس

إذا كانت هناك « أزمة » ، فلأن الشاعر لا يتحمل مسؤوليته كباحث عن الواقع المطلق ، ولأنه ينسى التحدث إلى الشعب ، وفق قواعد فنه ، عن هذا الواقع المطلق ، الذي هو فردي وجماعي في آن . لم تكن هناك « أزمة » ثقة مع قصائد PINDARE ومآسي SOPHOCLE والنثر غير المنثور عند ERACLITE وأناشيد PINDARE ، فهل فكّرنا في سبب ذلك ؟ هل يمكننا أن نعود بالتقدم إلى شعر متعدد وواحد ، إلى لوغوس إبداعي (الشعر في اليونانية يعني الإبداع) يتحدث إلى الشعب عن همومه وعظمته وتطوره بواسطة الخارق ، أي الفردية الملهمة ؟

دومينيك سيلا

إن لأزمة الثقة بين القارىء والشاعر سبباً رئيسياً ، وهو جهالة الأول . أحياناً ، يحب الناس الفن في مختلف تجلياته ، فلا يترددون أمام المتاحف والمسارح ، ويكرسون برغبة بعض الساعات للإنصات إلى الموسيقى ، ولقراءة الأدب الذي نادراً ما يدرجون الشعر ضمنه ، لأنهم بكل بساطة لا يعرفونه . لعلهم يتصورونه مملا ومستعصياً على الفهم . ولتدارك هذا الوضع ، لابد من تعبئة وسائل التثقيف والإعلام ، لابد من إثارة فضول القراء ، حتى يتبدد سوء الفهم هذا الذي يرعاه المجتمع .

بيير ميلشود

لا أقترح شيئاً . إذا كان الشعر قد انحرف بالشكل الذي نعرف ، فإن ذلك لم يقع دون تواطؤ المجتمع . فلو أن المجتمع كان يضم متحمسين أكثر لابداع الشاعر لما رأينا مضطهديه اليوم يمثلون مثل البهلوانيين على أعلى درجة من السلم المقلوب .

إن الشاعر لا يكتب للقارىء ، فنشيده ثمرة عمل مضن وأناة طويلة . إنه يغني للإنسان الذي يفتح له قلباً مرهف الإنصات . أما القارىء ، الذي له مطالعاته التي يستحق ، فلا شأن له به . على كل حال ، سيوجد دوماً شاعر على الأرض لينقذ الشعر .

برنار نويل

شخصياً ، يفاجئني قرائي دوماً بإصغائهم ، إذن بثقتهم . إذا كانت هناك أزمة ، لماذا تحمّل القراء مسؤوليتها ؟ ألا يليق عكس السؤال ـ وعكسه ضد

الشعراء والناشرين في آن واحد؟ إن القارىء، تعريفاً، شخص وَثُوقٌ. فإذا تمت مخاتلته، فمن المسؤول عن ذلك؟ يبدو لي دائماً أن القراء هم من «يصنعون» الكتب، ينشرونها، بفضل عملية حفر وإعادة كتابة هي عملية القراءة بالذات.

ليست هناك أزمة. هناك فقط انتظار - انتظار حقيقي، بدون نهم وبدون استعجال.

اندري بوتيبون

إن أزمة الثقة بين القارىء والشاعر ناتجة عن تسييس الشعر أو عن الرغبة في الإبهار بأي ثمن.

جان - دوني فيليب

ما على القارىء إلّا أن يصبح شاعراً والشاعر قارئاً. هذه معضلة كبيرة. من المحتمل أن يكون الحل في ما يسمى «النشر الهامشي» (الذي يكف عن كونه هامشياً ما دمنا نتحدث عنه)، شريطة أن نستهدف الإتلاف التدريجي والشامل للمجتمع الإنتاجوي. هناك أزمة لأن هناك متاجرة. لعلني طوباوي. لكن، ألستم أكثر طوباويةً مني بانتظاركم لمثل هذه الأسئلة أجوبة غير طوباوية؟

السؤال السابع

«ما رأيكم في أهمية اسم الناشر الذي أصبح، في حياتنا الأدبية، يكتسي بشكل مزعج أهمية تفوق أهمية اسم المؤلف؟»

دومينيك سيلا

إن الناشر والشاعر لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر، وهذه البداهة تفرض أن يكون قانون المساواة ما ينظم شركتهما لكن الناشر غالباً ما يهيمن على الشاعر، لاعتماده على مجتمع يعاني من تفسخ القيم ومن داء الربح بأي ثمن، منَ فصلحته الخاصة إذن أن يرد التوازي إلى نصابه حرصاً على تماسك الشركة.

أندري ماريسيل

مهما يكن نفوذ الناشر، فإن توقيعه أقل قيمة من موهبة المؤلف وكل ناقد شعر رصين ومطلع لا يتعلق بالأمور الخارجية: فكم من ناشر «صغير» هو في الحقيقة ناشر كبير مثلما أن المجلات الصغيرة تلعب دوراً اكتشافيّاً كبيرا.

أعرف أن بعض النقاد يمارسون نوعاً من الإرهاب باقتصارهم في مقالاتهم على ذكر نفس الناشرين الذين لا يتجاوزون الأربعة أو الخمسة، والنتيجة هي أنهم، بإنكارهم للتنوع الشعري الهائل يصبحون عقولاً أكاديمية وممتثلة.

روبير - الوسيان جيرارت

في العصور القديمة لم يكن الشعراء المنشدون يهتمون بتوقيع قصائدهم مكتفين بكل تواضع بكتابتها وإشاعتها. فليس الناشر الذي يفرض سلعته كأي رجل صناعة هو الذي يجب إدانته، بل مجتمعنا الاستهلاكي. لكن هذه قصة أخرى. على كل حال فقراءة قصيدة أو نثر دون تسمية صاحبها أفضل، شعريّاً، من تسمية الشاعر ونسيان قصائده.

بيير داينو

أعرف بالتجربة أن اسم ناشري لم يعوض اسمي أبداً . وأظن أن إنجاز تحقيق في الموضوع سيكون مفيداً . لكن المتوقع أن يُجْهَضَ هذا التحقيق في بدايته ، نظراً لكثرة المصاعب والحساسيات التي قد ينبغي مراعاتها .

جيلبير طروليي

لم أفهم معنى السؤال . . . لكنني أسألكم : هل ما يزال هناك شعراء ذو ناشرين ؟

جورج طيليس

أظن أن هذا الوضع ناتج عن تسويق الكتاب . فقد استطاع بعض الناشرين في سائر البلدان وخاصة في فرنسا أن يتحولوا إلى شركات تجارية بكل معنى الكلمة ، حيث أصبح توقيعهم بمثابة علامة تجارية على الجودة النوعية . وهكذا ، لا يمكن للشاعر أن يُعرف بدون رخصة « الشركة » لكن جودة العمل الأدبي وتوقيع « الناشر ـ الشركة » لا يتطابقان دائماً . فقد استطاع بعض الكتاب اليونانيين مثلاً أن يحصلوا في فرنسا على علامة النشر التجارية باعتبارهم معارضين للديكتاتورية العسكرية ، لا باعتبار جودة أعمالهم . ولا شك في أن للنقد أيضاً مسؤولية عن هذا الوضع ، فهو لا يبحث عن الشاعر بل عن ناشر الشاعر . ما العمل إذن ؟ كل شيء أصبح سلعة تجارية ، بما في ذلك الشعر والإنسان !

كارلو سواريس

اسم الناشر ؟ ألاحظ أنكم م[illegible]إنتم تمزحون !

جيرار بوشوليي

لا ينبغي أن يكون الناشر « سيداً » بل « خادماً » ، مثل أولئك المحامين الذين تُنسي شهرتهم للأسف اسم المتهم .

نيكول كداليا

ما يزال توقيع الشاعر يخدع الجمهور الواسع ، لكننا نعرف جميعاً أنه كلما كانت دار النشر ذات شهرة وهيبة ، كان نشرها للشعراء الشباب قليلاً . إن صورة نشر الشعر هي صورة الثعبان الذي يعض ذيله .

جان ماري لوسيدانييي

لسوء الحظ أن وضعية نشر الشعر تتضح باستمرار ، فهناك من جهة الناشرون الكبار الذين تتناقض اختياراتهم (لا ينشرون على أي حال الا قليلا من الشعر) ويمتازون برفضهم المنهاجي لمنجزات الطليعة الأدبية الحقيقية الراهنة ، وهناك من جهة ثانية كوكبة « الناشرون الصغار » والمجلات التي ينبغي التمييز فيها بين : ١ ـ مؤسسات النشر « على نفقة المؤلف » وهي أجهزة للاختلاس المكشوف بكل معاني الكلمة ٢ ـ المبادرات الجريئة التي تتخذها بعض الجماعات ذات التأثير الحقيقي والأصيل في مجالات الكتابة والفن عموماً . وضمن هذه الجماعات ينبغي البحث عن المنجزات الحقيقية للشعر الراهن . لكنها غالباً ما تتعرض في النهاية لاحتواءات الناشرين الكبار .

إن توقيع الناشر لا يزال يؤثر على بعض « النقاد » بشكل فيتيشي . لكن هذا دليلٌ على غيابهم الفعلي عن المواقع والرهانات الحقة للشعر المعاصر .

جان بول روسي

ليست لاسم الناشر على غلاف ديوان شعري أهمية أكثر من أهمية اسم الطابع على بطاقة دعوة لحضور حفلة زفاف .

هونري روجيبي

ليست بدهية مسألة معرفة ما إذا كانت لاسم الناشر أهمية أكثر من أهمية اسم الشاعر . فدواوين RENE CHAR مثلاً ، المنشورة عند السيد GALLIMARD ، لن تباع أكثر من نفس الدواوين التي قد تصدر بتوقيع أحقر الطابعين . إن الشعر يشكل لوحده ممارسة أدبية هامشية وجد خصوصية ، ومقاييس نشره وتوزيعه لم تحدد بعد .

يكفينا عزاء أنه حتى في حالة عدم عثوره على ناشر أو طابع ، يستمر مع ذلك ، مثل الفراشات السرية في إخصاب مستقبل الإنسان ، إن أجمل المعابد لا تحمل أي توقيع ، بل علينا ان نكتشفه . فلا تهم هوية مشيديها (الجثث على الأقل) ، بله هوية ممولي تشييدها ، يكفي أن تحمر الزجاجية البلاطة ليدفع الزوجان بلطف خيال الأمس نحو ضياء تاج العمود الطقسي .

جان بيير روك

بئس الناشرون إذا أصبحوا أهم من المؤلفين ، إنهم بذلك لا يفضحون سوى بؤسهم ، لأنهم ابداً لن يدركوا أهمية ورفعة BAUDELAIRE أو RON-SARD أو PROUST أو FLAUBERT أو PEGUY . . .

سطيليوس كاسطانوس دوميدسيس

المؤلف يبدع عملاً والناشر ينتج سلعة . أليس طبيعياً في مجتمعنا البرجوازي والمادي والجشع أن تكون الخسة أسمى من الرفعة ؟

جاك لوباج

هذه الظاهرة عارضة لا أهمية لها فقد قمعت دار GALLIMARD الحركة الدادائية والكتابات المنتمية إليها . ومع ذلك فما زلنا دادائيين !

جاك فوزينا

كيف الحصول على الشهرة اليوم ؟ لا شك في أن ما يفعله الإنسان يساعده على ذلك أكثر مما يكسبه ، مثل الدعاية ونظام الحياة والقيم ومختلف أشكال النضال والصحافة المصورة ذات الانتشار الواسع وغير ذلك . نعرف أن أحسن آلات النفير ما جهر صوتها . فلا أحد ، أقصد لا شاعر يدّعى البحث عن الشهرة . ومن البديهي أن اسم ناشر كبير يُكَبِّرُ الشاعر ، مثلما أن اسم قمة أدبية يُكَبِّرُ الناشر دون شك .

كاسطون كريل

من السخف إيلاء الأهمية إلى اسم الناشر فالذي يهم هو العمل ، وليس اسم الناشر بل ولا اسم المؤلف نفسه .

برونو دورروشي

لقد ذوت حياتنا الأدبية وتعفنت بسبب حسدنا المتبادل وخستنا اليومية . فالبعض يحتقر البعض الآخر

كما لو كان مظهره لا يشبه مظهر كل إنسان . في هذا المناخ ، يكون توقيع الناشر من وجهة النظر الاجتماعية أهم من توقيع المؤلف ، فهو يشتري كعب الناشر الذي يثق فيه ، كما أنه يثق في المؤلف الذي تتحدث عنه الصحافة ، ذلك الذي يملك من المال ما يشتري به النقد والدعاية .

ميشيل بلوك

هذه عادة جد مؤسفة ، خاصة وأن اسم الشاعر نفسه ينبغي أن يختفي من الغلاف .

السؤال الثامن

« هل يجب على الشعر أن يدمر اللغة المبنية ؟ » .

برنار نويل

ما معنى اللغة المبنية ؟ كل لغة ، إذا كانت بعد حية ، تبحث عن بنيتها . وهذا يصدق على اللغة الشعرية أكثر مما يصدق على اللغات الأخرى . « تغيير الحياة » قال أحد رواد الحداثة . نعم ، تغيير الحياة !! لكن ، وبكل تواضع ، تغيير لغة الحياة أولاً ، الذي هو وسيلة تغيير إنسان الحاضر إلى إنسان المستقبل الآتي ـ الذي لن يكف عن الإتيان ـ وسيلة عدم التبنين أي عدم الموت !

هونري روجيي

لا أعتقد أن الشعر الراهن ينوي الاعتراض على المبادىء الكبرى للسانيات التي وضعها منذ أكثر من سبعين سنة النابغة السويسري FERDINAND DE SAUSSURE . فلا يمكن دحضها بسهولة . وقد يمكن أن تتكافأ رؤية جديدة للتواصل اللغوي مع وظيفة التواصل ذاتها الخاصة بالشعر ، لكن الشاعر ، بالمقابل ، لا يصدق التهديد حينما لا تخالف كثير من الرياضيات والبراهين السخيفة أو الباطلة مسألة نشر الشعر وتحبيبه إلى الناس ، ذلك أن الصياغة الشعرية تختلف ، بتفردها الشديد ، عن اللغة التداولية وإلى حد ما عن اللغة الميتافيزيقية أو الباطنية التي يفهمها عشراء الأسرار وحدهم . هي ذي معجزة « كيمياء اللغة » التي تتحقق في كل شعر أصيل ، في كل شعر مثالي . ونتيجة هذه المعجزة هي أن هذا الشعر يخاطب الجميع ويسمح للجميع بواسطة التعاقد الوثيق بين مستويين متباعدين ، بالانتقال دون ما تعود ، من اللغة المتدنية والنثرية والتداولية إلى اللغة الشعرية والكونية ، بالانتقال اليسير من « القصيدة ـ الخطاب » إلى « القصيدة ـ اللحظة » ، ثم بالعودة إلى « القصيدة ـ الخطاب » ، دون أن يوحي بقطيعة ما بل إنه يفجر اللحظة في الخطاب ! بذلك يصبح الشعر أسلم أداة وأسهلها نسبياً لمقاربة « المعرفة » ، بما أنه يظهر كتركيب للغة « ما ـ قبل ـ السقوط » واللغة المنحطة والمخالفة والمنحلة التي يستعملها أصحاب « بابل » ، ضحايا السيكولوجيا المخططة التي ينتجها التقدم الراهن للتقنية .

ما الذي نخشاه إذن من هذه البحوث الجافة التي تدعى تفكيك « ميكانزمات » الإبداع الشعري للتحليل الشكلاني ؟

جورج طيميليس

لا ينبغي للشعر أن يدمر اللغة المبنية ، بل أن

يغنيها ما أمكنه ذلك ، بتعنيفها لتتحول إلى لغة شعرية ، تعنيف اللغة غير تدميرها ، ثم إن اللغة الشعرية لغة خاصة ، لغة داخل اللغة ، غير مرصودة للحديث اليومي . إنها قصيدة ، في موضوعيتها المتماسكة ، مثل المرمر المحوّل إلى تمثال . إنها موجودة لتوجد ، شيء مجاوز لكل شيء ، هنا وغيره .

كارلو سولريس

تدمير اللغة المبنية ؟ أن نتوخى ذلك يعني قبلياً أن نهدم منزلاً دون أن نعرف ما نصنعه بأنقاضه ، إن بنية اللغة ذات طابع زمني ، واقتحام اللازمني لذهن الشعر يفعل ما يستطيع .

دومينيك سيلا

مشكلة اللغة أصبحت حادة . يبدو أن ما عرفه الفن منذ بداية القرن العشرين ، من اتجاهات عامة ومن تأثير اللسانيات . . . يسعى إلى تفجير الحدود ، لا المنطقية فحسب بل أيضاً حدود اللغة ذاتها . ولا شك في أن المستقبل كفيل وحده بالحكم على كل التجارب الشعرية التي تسعى إلى تخريب اللغة المبنية . ومع ذلك فهذه التجارب تبلغ مداها بشكل أو بآخر ، فتتحول اللغة شيئاً فشيئاً إلى صمت إلى صفحات بيضاء تحفرها من حين لآخر جملة ، كلمة ، تمتمة ، إلى لغة لا تنتمي لأي وطن ، ثم لا شيء . ذروة الصمت والفراغ . لا يحق لي أن أدين ، فهناك بالتأكيد أعمال ذات قيمة ضمن هذه التجارب . أسأل فقط بنوع من القلق : ما هذه المفارقة الخفيفة ؟ علينا أن لا نبتهج بسرعة بموت إله جديد ، فروس الأفعوان لا تني تولد في كل مكان .

جان بول روسي

اللغة المبنية تدمر نفسها بنفسها ثم تنبعث مختلفة من رمادها ، حتى ولو لم يتدخل الشعر في ذلك ! على الشعر أن يستهدف شيئا أسمى ، وهو تدمير كل ثبات وجمود .

جان بيير روك

اللغة لا نهائية : فهناك ملايين الإمكانات ، كما في التشكيل وفي الموسيقى . . . وهذه الإمكانات تولد مع الفنان الذي يجبل منها بحسب عصره ومقتضيات هذا العصر .

اللغة لا تُخرَّب بل تُكتشَف باستمرار .

اندري بوتيبون

ينحرف الشعر حين يدمر اللغة المبنية لأن قدره أن يجسد اللغة .

سطيليوس كاسطانوس دوميس

يستعمل الشاعر لغة غير عادية ، من ثم ، يدمر الشعر اللغة العادية ، وكل قصيدة تعيد بناء لغة تتجاوز هذه اللغة .

اندري ماريسيل

على الشعر ألا يعارض أي بحث .

ميشيل مانول

إذا كانت نية الشعر أن يدمر اللغة المبنية ، فإنه يمضي قرار موته بنفسه .

جان بيير لوسيور

سبق للسريالية أن دمرت هذه اللغة : فهل هناك بعد شيء في حاجة إلى تدمير؟

جاك ماري لافون

لا يهم أن تكون اللغة مبنينة أو غير مبنينة . إنها مسألة شخصية بين الشاعر ولغته أعني بينه وبين نفسه ، لاعتبارنا الكائن والكلام هوية واحدة . أعني محاولة الكشف عن تذاوت الإنسان والله .

هوبير جوان

طبيعي أن يخرب الشعر اللغة المبنينة ، فبنيات اللغة تستعبدنا ، ينبغي إذن هدمها لنتنسم بعض الهواء ونرى بعض الضوء في هذه المغارة التي تكتنفنا .

روبير لوسيان جيرارت

على الشاعر الذي يحس بالعجز أمام اللغة المبنينة أن يدمرها إذا كان سيفعل ذلك من أجل بناء قصيدة ذات قيمة ودوام ، قصيدة تنتظرها ، بعد كل حساب ، بارتياب وفضول .

نيكول كداليا

هل ينبغي للشعر أن يدمر اللغة المبنينة ؟ نعم ولا . لا ، إذا كان الهدف تشريحاً لغوياً يبتعد عن القصيدة ابتعاد لوحة التشريح عن الانسان . نعم ، إذا كان الهدف إعادة شحن للكلمة بمداها الحقيقي الذي استنفدته نظرة كل الأيام المنهكة . إن الشعر انفجار للكينونة ، صخب الابد وصمته في آن . وكل الإبداع يمر من « المسمّى » فنحن باللغة نعرف . كان القدماء محقين باستعمالهم لسحر الكلمة والصوت ، إدراكا للكينونة . وحين يصاب الهدف ، تكف الكلمات عن الوجود وتصبح اللغة صمتاً : لقد أدركت الكينونة .

جاك فوزينا

الشعر لغة ، لغة مبنينة (ألم يقل عنه ALAINإنه صراخ منتظم) وما ينتهكه هو تقاليد لغة موجودة . ما يستتبعه هو إبداع متجدد انطلاقاً من لغة جاهزة ، إنه اشتغال على اللغة ، اندهاش باللغة ، تلاعب باللغة ، ارتياد لمناطق مبدعة بتتابع مراحل اكتشافها . . فكيف يمكنه أن يقنع بحدود شكل أو جنس أو أسلوب أو حتى بنية لغة ما ؟

شارلوط كاليس

لا يمكن للشعر أن يدمر اللغة المبنينة ، لأن الشعر هو بالذات والأساس بنية اللغة .

فلورانس فوكومبر

يكون الشعر مستبدّاً ومنحرفاً إذا أراد تدمير اللغة وقتل المعنى . فهذه مهمة علماء اللغة الجامعيين الذين يخلطون بين معنى الكلمات وتقطيعها إلى وحدات صوتية . إن للشعر « الواقعي » وأنا أتكلم بشكل واقعي ، رائحة التعفن (لم أقل رائحة الدمال ، حيث يمكن للورد أن ينبت !) .

بيير داينو

القصيدة فضح لزيف اللغة الرسمية التي أصبحت يومية . بهذا المعنى ، تكون مدمرة ، نعم إن الشعر

يدمر مباشرة اللغة المبنينة ، لغة عاداتنا الذهنية البئيسة التي علا شأنها هذه الأيام ، فتحولت إلى مبادىء وقيم تحرص أعلى السلطات على رعايتها ، بل فرضها . . . أنا أقبل كل مسعى يستهدف هدم النظام القائم ، أي اللغة حيث يحبسوننا .

بيير بوجوت

ليس دور الشاعر أن يدمر بنية اللغة ، بل أن يغنيها كما فعل دائماً . إن اللغة ليست نتاجاً اجتماعيا لطبقة معينة ، مثلما تدعى ذلك نظرية خاطئة شائعة حالياً ، فالشاعر هو محرك تطور اللغة وارتقائها إلى مستوى التواصل الكامل .

جيرار بوشوليي

للشعر لغته الخاصة ، كذلك الشاعر والقصيدة . ولكل قصيدة حقة نظام ، بنية خاصة ، مثلها مثل الذرة والخلية والكوكبة . ويلزم الشاعر أحيانا ، تثبيتاً لهذا النظام ، أن يدمر (دمر بالتوالي التشبيهات والبلاغة والمستويات المعجمية ، الخ .) لكن عليه أيضا أن يتكلم ، لا أن يتغرغر بمقاطع صوتية أو حروف مفككة . أتساءل : هل يريد الشاعر قراء أم لا ؟

ميشيل بلوك

يبدو لي أن صياغة هذا السؤال تفتقر إلى الدقة لا ينبغي للشعر أن يدمر اللغة المبنينة . الشعر يكون (أو لا يكون) . ولا يمكن التأكد من تدميره (أو عدم تدميره) للغة المبنينة إلاّ « بعدياً » . أما الذين يسعون « قبلياً » إلى تدميرها ، معتمدين تجارب لغوية ، غريبة فإنهم يحصلون على نتائج متكلفة لا تدهش أحداً . ذلك أن تجاربهم هذه تؤدي غالباً إلى تعقيد القراءة وتعطيل مقروئية القصيدة . إن سمو الكلمات وبؤسها في أن تكون دوماً نفس الكلمات وغيرها .

جاك بلماس

لا ينبغي للشعر أن يسعى إلى هدّف مفكر فيه سلفاً .

السؤال التاسع

« هل ينبغي للشعر أن يحاول توسيع الإمكانات الروحية للغة » ؟

جاك لوباج

تقولون : « الإمكانات الروحية » ؟ هل تومئون إلى الصوفية ؟ عودوا إذن إلى SAINT — JEAN — DE — LO — CROIX وإلى كتاب BARUZI . وإلا فما المقصود ؟ وكيف ؟ يجب ألا ننسى أن MILOSZ ، حين يفكر في ملاقاة الله ، يصمت ، هل تعنون تلقيح الكلمة بدلالات جديدة ؟ ربما . هل يتعلق الأمر بـ « تفجير» اللغة بـ « التكلم » عبر اللغة ؟ لكنه لن يبقى لغة ، أي شفرة مبنينة ، هذا الذي نتحدث عنه اذن ! أعتقد أن في هذا السؤال التباساً كبيراً . لكن ، ماذا أقول ؟ أليس الالتباس ما يعرّف الشعر بالذات .

برنار نويل

الشعر ـ لكن ما هو الشعر ؟ إنه محاولة التحول عبر لغته . أرجو أن تكون الثنائية المفترضة في الروحية

القديمة قد انتهت . أن أفكر (أن أكتب) يعني أن أبذل جهداً ماديا لا روحياً . وإذا كنتم متشبثين بكلمة « روح » ، سأقول لكم إن اللغة هي الروح . إنها في انخلاقها تخلق الروح، تعيد اكتشافه . هذه اللغة التي تصنع الأساطير والآلهة ، هي القدسي كله اذا شئتم التأكد من سلطان اللغة ، حسبكم التفكير في اسمكم : في الطريقة التي يمكنه بها أن يلغي وجودكم ويحولكم إلى كلمة . لكن ، من يواجه السلب والالغاء ؟

جان بيير روك

الشعر لا يحاول ، إنه كائن وفاعل ، إنه لا يتوسع ، بل يكتشف ذاته في نفس الوقت الذي ينخلق فيه . إنه يخلق الحياة بعد كل حياة .

ميشيل مانول

توسيع الإمكانات الروحية للغة : هو ذا دور الشعر وشرفه ومستقبله الوحيد .

جان دوني فيليب

ما الذي تقصدونه بروحية اللغة ؟ ليس الشاعر القس الإنجيلي SAINT — JEAN ، لأنها فضيحة بالنسبة إليه أن تتحول اللغة إلى كرسي رسولي . الشاعر لا يكون إلا باللغة . لكنه يمقت هذه اللغة الاجتماعية المفروضة ، الخائنة ، الكاذبة . . .

جان بول روسي

لكل لغة حدودها مهما يكن ثراؤها . وهذا ما يحسه الشاعر بمرارة أحياناً . لكنها حدود وهمية ما دامت الكلمات مجرد ركائز ، والفكرة التي تدعمها رحبة رحابة الكون . فلا أحد يمكنه اليوم ادعاء محدوديتها . لذلك ، فمحاولة الشعر توسيع الإمكانات الروحية للغة هي بالذات محاولة للخروج من شرنقة هذه الحدود . إن اللغة كمين ، ربما ضيق ، لكنه يخفي لجة لا يمكن لأحد أن يزعم استكشافه لها تماماً .

كارلو سواريس

« محاولة » توسيع إمكانات اللغة ؟ لا جواب . الجواب هو القصيدة .

جورج طيميليس

الشعر لغة . هي ذي كينونته . من ثم ، ينبغي له أن يوسع إمكانات اللغة الروحية وبتوسيعه لها ، يتسع بنفسه ، ويشرع فضاءه اللامنتهي . لذلك ، غالباً ما يواجه الشاعر عقبات اللغة المنيعة ، محاولا التعبير عما يتعذر التعبير عنه . لكن ، وبما أن الشعر قول ، قول اللامقول ، فيجب عليه أن يقوله ، وأن ينمى كلغة وباللغة مناطق نفوذه بحثاً عن المستحيل .

جاك ماري لافون

على القصيدة أن تتسع لتكون بحثاً منفتحاً على إلحاح الوجود ، حتى ولو كانت معرفة هذا النفَس تمر حتماً بالرحلة إلى أعماق الهاوية ، والشعر يدرك بوضوح هذا الالحاح ، ويفارقه بلغته الخاصة ، خارج كل جدلية ، لغة هي بمثابة « زبور وجودي » ، لكنه « روحي » خاصة ، على الشعراء والناشرين أن يبادروا من الآن إلى إعطائه قيمته السابقة .

هوبير جوان

روحية ؟ ردوا إلينا الكلمات الخادعة الجميلة التي تلمع كالحصى في شفافية الجداول. ثقيلة هي وخفيفة ، حارة وباردة ، مظلمة ومضيئة : إنها أجرام متحركة ، وهذا كاف .

روبير- لوسيان جيرارت

ليس شاعراً من لا يوسع ، ولو قليلاً ، الإمكانات الروحية للغة . إن على الشعر أن ينفخ في الكلمات « نفخات روح إضافية » ، أن يرتاد اللامقول وراء حدود النثر ، أن يفاجيء البرق ويكشف عن الجمانة . . .

جاك فوزينا

الشعر ، جوهراً ، يوسع هذه الإمكانات ، إنه ، مثل الأدب ، « سراب اللغة » ، بتعبير Roland Barthes . فهو يندرج ضمن حركة المغامرة والانفتاح والتجدد المتعدد الأبعاد الطبيعية ، ويحتضن مجالات مختلفة ومتحركة . لذلك ، لا شيء يكون غريباً عليه في « زمنه التجريبي والصوري في آن واحد » ، كما قال Michel Foucault .

فلورونس فوكومبر

ليست اللغة سوى تجسيد مؤقت للروح ، ومن ثم ، يمكن للشعر أن يتوقف عند اللغة . إنه الإنسان بكامله ما ينبغي « توسيعه » اليوم . إن الإنسان يقرأ قصيدة حين يرغب في ذلك وبإمكان الشعر أن يساعده على التغير ، لأنه روح وعاطفة (وإلا يكون متكلفاً) ، وأن يهبه لحظة استثنائية تلتحم فيها العاطفة والعقل .

شارلوط كالميس

اذا تجسد الشعر ، وتطابق مع الكون معبّراً عنه ، كان حتماً شعراً روحياً .

شارل اوطران

يمكن لـ « تفكيك » اللغة المبنينة (التي لا ينبغي « تدميرها ») أن يصلح لاقامة علاقات جديدة بين الشعر واللغة . ومع ذلك يجب ان نظل مقتنعين بأن اللغة هي أولاً أداة للتواصل قبل أن تكون أداة للبحث . والحال أن الشعر بالذات بحث قبل أن يكون ، بالمعنى الدقيق والمحدود للكلمة ، تواصلاً . ينبغي إذن تعيين حدود هذا البحث حتى نموقع العتبة التي بعدها ، يؤدي البحث منطقياً إلى التواصل (بما ان الشعر ، مهما تكن « حماقاته » و « هلوساته » لا يخون اللغة أبداً ، بل هي وحدها التي قد تخونه) .

لعل الحديث هنا عن « الإمكانات الروحية » للغة يشير الى تجارب تربح فيها الميتافيزيقيا ما يخسره الشعر . والواقع أن اللغة ، مثل الشعر ، تغور بجذورها في أعماق الانسان . بل تبدو ، في لحظات ما ، أنها نتيجة وعلامة للتحولات الشكلية التي تقتضيها أو تعانيها . إنها تنمو ، تخفف صرخة الفرح أو الغضب ، تدبر النوح ، تبث السم المدعو فكراً ، وتتحول إلى مؤيد للفلسفة والعلم والسياسة بعد أن كانت سنداً للشعر . من سم + فدور الشعر محدد بدقة سلفاً ، على الأقل في إطار المغامرة الشخصية للشاعر. إن الأمر يتعلق بالغوص إلى أعماق التلفظ لتخفيف الصراع أو تدبير النواح أو الزخرفة ، لكن دون أن تكون الزخرفة من أجل الزخرف ، دون أن يكون التدبير من أجل الإيهام بالتفكير ، دون أن يكون

التخفيف من أجل تقليد وتعزيم الانحلال والتنفج . بهذه الصفة ، لا تكون ممارسة الشعر سوى محاولة لتوسيع ثروات اللغة . أما « الروحية » ، فهي ، مادياً ، أمر بدهي .

بير داينو

كل هدم للنظام فرصة مؤاتية لا لـ « توسيع » الإمكانات الروحية للغة كما قلتم ـ لأن صفة الروحية تعيدنا إلى تلك الثنائية التي يريد البعض بواسطتها خنق جزء من كياننا ـ بل مؤاتية لاكتشاف وإغناء كل ملكاتنا . إن على لغتنا أن تبادر إلى الإنصات إلى الجسد المقموع . لكن أندر الشعراء الذين يفعلون !

برونو دوروشي

لعل أحد أهم واجبات الشعر ان يوسع ، من حقبة إلى أخرى ، الإمكانات الروحية للغة . ونظراً لتخليه عن هذا الواجب ، آل إلى الانهيار ، وانحبس في الزخرف ، حيث أصبحت للقافية ولمحسنات أخرى أهمية أكثر من أهمية اتحاد الشكل والمضمون . والناتج هو شكل خالص بدون موضوع ، شكل يشهد على آخر حدود الحقارة التي أدركها الإنسان بعد اغتيال الروح. على الشعر أن يمزق الحجب ، أن ينفض الغبار العريق ، أن يحوّل الحدس إلى أهم وسائل الروح ، أن يجدد اللغة وأن يعيد لها كافة إمكاناتها ، حيث يصبح الاستلهام الشعري سلطة والسلطة معرفة .

جيرار بوشوليي

الكلمة مقدسة أصلاً . إن الشاعر اليوم يهدر أكثر مما ينظم الشعر ، عليه إذن أن يصمت وأن يستغل ، في صمته الشامل مثل الهواء الطلق ، إمكانات اللغة الروحية . حينئذ ، تكون كل كلمة مرصودة ـ للحفر أكثر مما هي مرصودة للتوسيع .

السؤال العاشر

« هل تعتقدون أن السريالية أكبر حركة شعرية في القرن العشرين ؟ وما موقفكم منها » ؟

بيير دانيو

ترى هل أحنُّ إلى السريالية ؟ يؤلمني أن أتحدث بصيغة الماضي عن هذه الحركة التي انتميت إليها . أعتقد أنني ما زلت وفيّاً لها ، رغم ـ بل وخاصة ـ أنني أجادل في أهميتها أحياناً فالأسئلة التي طرحتها هي أسئلتنا بالذات ، هنا والآن . لكننا ، كما قال ذلك BRETON بحق ، في غني عن النماذج التي تتخذ قدوة . لسنا في حاجة إلى نقط الاستدلال ، إلى الآباء الاوصياء ، وهذا لن أكلّ من ترديده إلى أولئك الذين يتخذون الآن من MARX و REUD أنصاف آلهة . لقد أصبحت السريالية دوغمائية بالنسبة لعدد كبير من الشعراء . غير أن لها تأثيراً سريّاً دائماً . التسمية لا تهم إذا كانت الروح مستمرة . والحال أن روح السريالية مستمرة ، بعيداً عن أشكال التقليد . لن أستشهد أي شاعر : فكل واحد حر في التقاط الحركات الجديدة . أرفض إذن سؤالكم العاشر لأنه يفترض ترتيباً فليس هناك بعد أي ترتيب ، ولا يجب أن يكون هناك ترتيب : « أجمع متاعي في شقوق الصخر » .

ايدمون هومو

هل نحن سرياليون ؟ بمعنى ما ، هذا أمر بدهي . لكن الامتنان الذي أحس به نحو السريالية ينصرف إلى

أهواء وتولعات أخرى كثيرة ، بحيث لا أظن أنني أنتمي إلى الحركة التي تلت الدادائية وطبعتها بتوجه مخالف للشخصانية ، التي أعتبرها أساسية بالنسبة لحياتي ولإشراق رمزية باروكية جدودية . إن المدارس الأدبية لا تعني شيئاً بالقياس إلى التفاني في الشعر . . . لا أصدق أن سريالية BRETON . أكبر حركة شعرية في القرن العشرين ، « لكن الظاهر أنها أعطت الرمزية دلالة جديدةً ، وأن رعشات الرومانسية في القرن الماضي تجد نفسها في تعارض حي مع المستقبلية والتكعيبية والبنائية ضمن ما أسميه « ثورة اللاعجازي » .

جان بيير لوسيور

حفرت السريالية القبر لنوع من الشعر ، وربما للشعر عامة ، الذي لم يستطع بعد أن ينهض وما دامت السريالية قد خربت كل شيء ، فلا أكن لها أي حقد . يلزمنا إذن أن نعاود الانطلاق من العدم وأن نبحث عن آفاق أخرى ، وإلا فلنمت بدورنا .

ج - ب - بالب

تاريخياً ، نشأت السريالية في وقت بلغ فيه سنحق المجتمع للإنسان ذروته (مجازر ١٩١٤ - ١٩١٨ الطفرة الصناعية والأزمة الاقتصادية ، ظهور المجتمعات الفاشية ، ظفر المجتمع البرجوازي الخ) . بهذا المعنى ، فهي إذن ذات دور تاريخي ، حيث أثبتت حضور الشعر في وجه القمع وجسدت أحد أشكال يقظة الإنسان المتمرد . أما أن تكون السريالية أكبر حركة شعرية في القرن العشرين ، فهذه مسألة زائفة . يكفيها أنها « كانت » ، وأثبتت كينونتها كبرهان إضافي على استمرار الصراع من أجل الحياة .

شارل اوطران

لا ينبغي التقليل من أهمية « التعبيرية » ، حتى ولو بدا أن أثرها ضعيف ومتأخر . كما ينبغي الإقرار بأن السريالية وجدت مرتعها المفضل في الفن التشكيلي ، حيث إن الرسامين عبروا أكثر من غيرهم عن أحسن ما في هذه الحركة . ويتعين الاعتراف أخيراً بأن الدادائية قد ذللت أهم الصعاب في طريق السريالية .

لكن السريالية ، ورغم بعض مواقف التشهير الأخيرة ، تبقى أكبر حركة شعرية في القرن العشرين ، لا بأعمالها المنجزة أساساً ، بل ربما بالفضول الذي أثارته ، والخفايا التي كشفت عنها ، والأمزجة التي شحذتها - مع احتمال القذف بكل ذلك خارج مدارها أو قبول الطلاق . حتى أولئك الشعراء الذين أفاقوا مؤخراً ، أو لم يعيشوا مغامرة هذه الحركة العظيمة ، يعرفون ما هم مدينون به الى السريالية .

جاك بالمانس

السريالية حركة يُغالَى في تقديرها ، حشدت حول بعض المواهب الأصيلة ثلاثة آلاف نبّاح وحَمَّال . ولا شك في أن القرن المقبل سيحسب لكل شيء حسابه ، وسيحمل معه بعض المفاجآت علماً بأن القرن العشرين لم ينته بعد .

ميشيل بلوك

السريالية حركة هامة في القرن العشرين . وكل اتجاه شعري أو أدبي أو فني (هذا الاستفتاء خير دليل على ذلك) يتحدد بالنسبة إلى هذه الحركة . أما موقفي منها ، فموقف التأييد . يليق فقط بأن نتموقع بالنسبة لما كانت السريالية ولما خلفته . فلا يتعلق الأمر

بتخليدها كما كانت بشكل ديني ، أو بالتقيد الدقيق بمبادئها ، أو بالخروج إلى الشارع وإطلاق النار على الناس حتى نكون سرياليين (يجوز ذلك فقط في حالة الرغبة في فعل ذلك. ان كل شاعر ـ كل إنسان ـ جدير به (أخيراً) أن يختار طريقه الخاص بعيداً عن كل

إرهاب ، أيّاً كان شكله ، حتى ولو كان إرهاب السريالية .

بيير بوجوت

أكيد أن السريالية تهيمن على قرننا ، مثلما هيمنت الكلاسيكية والرومانسية على قرون خلت نحن جميعاً سورياليون بقدر ما لم يكن السرياليون قطعاً سرياليين . أقصد أنهم لم يكونوا يخضعون إلا صدفة لقواعد الكتابة التلقائية التي هي بداية كل إلهام ، لا نهايته .

موريس بورج

ستظل السريالية إحدى أهم لحظات التاريخ الأدبي ، ولا يمكن إلا أن نأمل أن يكتشف كل شاعر شاب هذه الحركة في بداية مسيرته الإبداعية ، شريطة أن يتجاوزها ، أن يتحرر منها . إن الإضافة السريالية ، رغم أنها ما زالت ذات أهمية في وقتنا الراهن ، تنتمي مع ذلك إلى الماضي ، شئنا ذلك أم أبيناه .

برنار نويل

لا أعتقد ذلك . لقد استطاعت السريالية أن تحتكر واجهة « المسرح » الشعري. أما الشعر ، فقد استمر في الكواليس ، جهة GEORGES BATAILLE خاصة و « حقده للشعر » .

شارلوط كالميس

ليست هناك بالنسبة لي ، أنا الشاعرة ، أية حركة شعرية كبرى ، سريالية أو غيرها . هناك فقط أزلية الشعر ، واحداً وغير قابل للتجزئة ، الشعر الذي يتجسد خلال التاريخ في مصائر فردية .

جاك فوزينا

الروح السريالية غريزية في الإنسان منذ غابر الازمان ، وأشكال الكتابة التي يمكن أن تنتمي إلى السريالية سائدة في كل الآداب : عند القدماء في القرون الوسطى ، عند الرومانسيين في الشرق كما في الغرب . لقد باشر NERVAL التعبير ، وابتكر APOLLINAIRE الكلمة ، واستغلها BRETON فأدرجها في نسق خاص ، مضيفاً إليها بعداً سياسيّاً ذا قيمة أكيدة ، لكن الروح السريالية تتجاوز بذلك إطار الأدب ، فهي تغوص بجذوره في أعماق معارف ظلت إلى حينئذ مستعصية على العلم ، كالفلسفة وعلم النفس والميتافيزيقا . بل إن الحركة نفسها ، وهي من تدبير عقل محنك ، ستغري الناس والأذهان وتقهر اللامبالاة ، إنها ما تزال تخصب حياتنا الأدبية ، وإذا استنفدت الأشكال والأساليب التي ترتبط بها أو تستوحيها ، فإن الشعلة الأصلية ستدوم أبدا الدهر ، لأن القريحة السريالية جزء من طبيعة الإنسان الجوهرية الخالدة .

روبير ـ لوسيان جيرارت

تعتبر السريالية بحق أكبر حركة في القرن

العشرين ، وإذا كانت سريالية « الكتابة التلقائية » قد أثارت ما أثارته من ضجة ، فإن فضلها الرائع يتمثل في تخليدها لروح « الرمزية » التي كانت قد ابتذلت كحركة ، حيث جددتها بنقلها إلى أغوار ما تحت الشعور ، ومن ثم يتمثل في توسيع آفاق التعبير الشعري .

لنكن سرياليين حين تدرك الريشة جدار العقل!

هوبير جوان

السريالية حررت جملة من الأشياء ، اللغة ، الحلم ، بعض مناطق اللاشعور الخ . سيأتي لا محالة وقت يجدي فيه كثيراً أن نعيد هذه الحيوانات إلى أقفاصها .

جاك ماري لافون

لا يتعلق الأمر مطلقاً بالاكتفاء بتعريف معين للشعر ، بل بالبحث عن طريقة جديدة للوجود في الكون ، في هذا الكون حيث تنبثق من مناطق الشعور الباطن (اي ما تحت الشعور) إمكانات خارقة وغريبة تخص العقل والغرائز . هذه الإمكانات هي ما تحلله السريالية . وإذا كانت الذات ، بحكم أصلها شبه الواعي ، لا عقلانية ، ومن ثم تهيىء للإنسان حياةً ثانية ، فإن تمثيلها يبقى متماسكاً رغم تأثرها بقوانين التلقائية واللاإرادية .

اما موقفنا من السريالية فواضح اننا نريد انطلاقا من شكل مفتوح على اللغز وعلى التناغم السري للاشياء ، ان نستخرج من شعورنا الباطن أصداء لحساسيتنا ، لكننا نرى من العبث الإذعان لتلقائية لا وجود لها لا في الشعور ولا في ماتحت الشعور ، فالانسان ليس آلة مسيرة ينبغي إذن لانغالي في تقدير آلية اللغة وتلقائيتها ، اللتين تفتحان الباب على الهذيان اللغوي والغموض والتجريد .

ميشيل مانول

يجب أن يكون الإنسان سرياليا ليجيب عن هذا السؤال. إن عبادة اللاشعور وإعتاق الفكر والانقياد الأعمى وراء سرابات الخيل والبحث عن الغريب ونوعا من الذاتية الفوضوية - إن كل هذا يشكل بالنسبة لمن يعتبر نفسه واضحا خليطا معقدا جد محير .

اندري بوتييون

كان بإمكان السريالية أن تكون فعلا أكبر حركة شعرية في القرن العشرين لو أنها في سعيها إلى مجاوزة الواقع المادي الملموس ، عرفت كيف تعبر عن مثل أعلى ، عن رؤيا ، عن إشراقة داخلية سامية بقدر ماهي معتدلة ومضيئة .

سطليوس كاسطانوس دو ميديسيس

هناك السريالية والسرياليون ثم سليلو السريالية فالمبشرون بها المتقدمون عليها ، مما يعني أن السريالية ، كحركة معينة ضمت أشخاصا معينين (مقبولين أو مطرودين أو معترفا بهم الخ) في مكان وزمان معينين ، هي بدون شك إحدى أكبر الحركات الشعرية والفنية ، لأنها كشفت عن هذه الحقيقة ، وهي أن الشعر دوما سريالي «جزئيا» . وبما أن الشعر يكشف عن «أبعاد» الوجود ، وبما أن اللاشعور وما - تحت - الشعور والحلم جزء من هذه الأبعاد . . . .

أما موقف الشاعر من هذه الحركة ، فهو أن يكون سرياليا أو غير سريالي في آن واحد .

جان دوني فيليب

لا أعتقد ذلك ، ولاتربطني بهذا النوع من الممارسة المدعو سريالية أية رابطة (شريطة ألا نخلط بين السريالية والتلقائية) .

بييريط ميشلود

ليس مدحا دائما أن نقول عن حركة شعرية ما إنها فرضت أو تفرض نفسها كأكبر حركات قرنها ، إن «حركة» تتحول إلى نظام سرعان ماتكف عن الحركة ، وتتحول إلى أجزاء وخلايا ، معا يجعلنا إذن أمام بدعة طائفية ، مع مايفرضه ذلك من تعصب ومحدودية .

وهذه بالذات حالة السريالية فهي أكثر طائفية وتعصبا من الأسرة والوطن والدين ، هذه الأنظمة التي سعت إلى تخريبها بكل ضراوة .

إن حوارييها يمحضون لها الولاء والإخلاص بشكل استبدادي يسمح لهم بأن يطردوا من العشيرة كل عنصر مشوش ومخل بالنظام .

إنها باختصار نزعة جماعية ضمن نزعة جماعية . وكل هذا يتنافى مع مبدئهاالمشهور : «إعتاق الفكر» . إن السريالية ، بتنظيمها لعملية استكشاف اللاشعور (الغريزي في كل شاعر) ، قد فجرت ينابيع السهولة والابتسار . وهذا ما يفسر تدفق قطعان الشعراء المزورين في أنحاء الأرض في إغارات عارمة . إنهم همج الأزمنة الحديثة !

❊ ❊ ❊

الأمة والوطن والمواطن
عند رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي

عزت قرني

ليس موضوع هذه الدراسة هو نظرية الحكم عند هذين المفكرين ، بل قسما من الاطار العام لهذه النظرية عندهما . ويقوم إطار تصوراتهما النظرية في عدد من المفاهيم التي كانت عندهما ، وعند عدد من غيرهما من معاصريهما ، كانت لاتزال في مرحلة الاقتراح ، ولهذا فلانجد عندهما تعريفات دقيقة ، وانما سيكون علينا أن نبحث عن معانيها التقريبية بوضعها في سياقها وبالاستعانة بدراسة مقارنة لها مع بعضها البعض . لذلك فان تلك « المفاهيم » تستحق على الأدق أن تسمى « اصطلاحات » ، لأن المؤلفين اللذين ندرسهما لم يحددداها ، الا فيما قل ، تحديدا كافيا يصل بها الى مرتبة « المفهوم » . ويسرى هذا حتى على الاصطلاحات المأخوذة من التراث الاسلامي ، لأنها جميعا ستأخذ في التحول في عصر رفاعه ، وخير الدين قبله ، وعلى أيديهما وأيدي غيرهما .

خير الدين التونسي (١٨٢٥ - ١٨٨٩م)

يمكن أن نقسم المصطلحات السياسية الداخلة في اطار موضوعنا عند خير الدين التونسي في « مقدمة» كتابه « أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك » (تونس ، ١٨٦٧م) الى نوعين : الأول مصطلحات تخص اطار الحكم في عموميته ، والثاني مصطلحات تخص طبيعة المادة البشرية للحكم ، أي المحكومين .

ونجد في النوع الأول المصطلحات التالية : الدين ، الاسلام ، الأمة ، الأمة الاسلامية ، المملكة ، الدولة ، الملك ، البلاد ، الوطن ، الجنس ، وقد نضيف اليها تعبير « الجماعة » ، واستعمال أداة الجمع للمتكلم : « نحن » ، وهو منتشر الى حد ماعند التونسي .

ومن الطبيعي أن يكون إطار الحكم دينيا عند خير الدين التونسي ، على الأقل من الوجهة الرسمية ، لأنه كان الوزير العثماني ، سواء في تونس قبل صدور كتابه أو في الآستانة من بعد صدور الكتاب ، حيث كان صدرا أعظم عام ١٨٧٩ ، وكان السلطان العثماني يتجه الى التأكيد على صفته الدينية كخليفة .

هناك ثلاثة مصطلحات دينية هي : الدين ، الاسلام ، الأمة الاسلامية . والمصطلح الأخير هو بالطبع أهمها وأكثرها استعمالا عنده وأكثرها « اصطلاحية » . ومع ذلك فاننا نجد المصطلحين الآخرين يظهران ويعودان عنده فهو يرى مثلا أن التنظيمات السياسية (أي الدستور) والأخذ بالعدل واطلاق الحرية ، كل هذا سيقوم به السلطان العثماني بمعونة رجال دولته وعلمائها « المتعاضدين على انجاح مصالح الدين والوطن » [١] ، كما أن قوة الدين أحد أهداف الدولة [٢] . وهو يذكر حديثا نبويا يجعل من العدل وسيلة لعز الدين وصلاح السلطان معا . [٣] وهو يخصص أحيانا ، فيذكر الاسلام على التحديد باعتباره الاطار العام للسياسة والسلوك الاجتماعي ، فيتحدث مثلا عن « حماية بيضة الاسلام » [٤] ويسمي عنصري الحكم ، أي الحاكم والمحكوم ، على التوالي : « أمراء الاسلام » [٥] و « أهل الاسلام » [٦] كما أنه ينسب فكرة « الملك » ، أي السلطة السياسية ، الى الاسلام مباشرة ، فيقول : « ملك الإسلام مؤسس على الشرع الذي من أصوله . . وجوب المشورة وتغيير المنكر . [٧] ولكن المصطلح الأهم بين هذه الثلاثة هو من غير شك « الامة الاسلامية » .

ولاغرو أن يظهر هذا التعبير منذ الصفحة الأولى في فاتحة الكتاب [٨] فان هدف المؤلف ، كما يقول في أول المقدمة ، هو الحديث عن « الوسائل الموصلة الى حسن حال الأمة الاسلامية وتنمية أسباب تمدنها بمثل توسيع دوائر العلوم والعرفان ، وتمهيد طرق الثروة من الزراعة والتجارة وترويج سائر الصناعات ، ونفي أسباب البطالة . وأساس جميع ذلك حسن الامارة [٩] » وخير الدين التونسي يضع أمام هذه الأمة الاسلامية ، التي لايعرّفها بعد في هذه الصفحات ، كيانا يعين على تحديدها ، هو الأمة الافرنجية » . [١٠] وقد يدلنا استخدام هذا التعبير الأخير ، وهو بحد ذاته عائم الى درجة السذاجة ، على أن مصطلح « الامة » كان يستخدم عند خير الدين في مثل هذه الاستعمالات استخداما عاما جدا ، وفيه يدل على قوم يجمعهم شيء ما ، قد يكون الدين الواحد ، وقد يكون محض أنهم « الآخر » بازاء قوم آخرين . ويعود هذا الاستخدام

---

(١) « المقدمة » ص ٣٧ (وستكون الاشارة الى طبعة ١٨٦٧م) .
(٢) المقدمة ، ص ١٥
(٣) المقدمة ، ص ١٠ .
(٤) المقدمة ، ص ٤ .
(٥) المقدمة ، ص ٥ .
(٦) المقدمة ، ص ٤٤ .
(٧) المقدمة ، ص ٣٢ .
(٨) المقدمة ، ص ٣ .
(٩) ص ٥ .
(١٠) ص ٦ ، وقارن ص ٤٤ .

الى معنى تقليدي . فيرى بعض القدماء أن « الأمة : كل جماعة يجمعهم أمر ما : دين واحد ، أو زمان واحد ، أو مكان واحد ، سواء أكان ذلك الأمر الجامع تسخيرا أم اختيارا » . [١١]

ولكن التونسي يبدو مستخدما اصطلاح « الأمة » في معان أقوى وأكثر تحديدا . فهو يستخدمها أحيانا لتكون دالة على وحدة جنسية ، حين يقول مثلا : « أمة الفرس » [١٢] ، أو « النبي الذي جمع قبائل العرب أمة واحدة » [١٣] ، وان كان في هذا القول الأخير يترجم عن الفرنسية (ولايأتي ذكر العرب عنده في العادة الا في ترجمات مباشرة عن مؤلفين فرنسيين يذكرهم) . وهو يستخدمها أحيانا أخرى لتدل على مجموعة سياسية واضحة المعالم ، حين يتحدث عن « الأمة الفرنساوية » [١٤] ، أو عن « الأمة الرومانية » [١٥] ، وإن كان هذا التعبير الأخير يصعب أن يكون أخذه عن المصادر الفرنسية حيث المستخدم عادة هو « الشعب الروماني » . وهو أحيانا أخرى يقصد بها مجموع السكان في اطار نظام ما للحكم ، وفي هذه الحالة قد تكون الأمة مرادفة « للرعية » [١٦] كما قد تكون مرادفة للمملكة » [١٧] ، حيث نراه يستخدم الاصطلاح الثاني في مكان الأول . وأخيراً فاننا نجد التونسي وقد خلع على « الأمة » ، معنى الجماعة [١٨] التي تسير على أسس الاسلام والتي « ظهرت للعيان (على أثر ظهور النبي وجمعه لقبائل العرب أمة واحدة كما يقول) أمة كبيرة مدت جناح ملكها من نهر طاج في أسبانيا الى نهر الفانج في الهند » [١٩] (وهنا نلاحظ أنه يعتبر أن الأمة الاسلامية أوسع امتدادا وأعم من قبائل العرب بعد تكوينهم أمة واحدة . وعلى أي حال فإنه هنا يترجم عن الفرنسية) ، نقول نجده وقد خلع على « الأمة » بهذا المعنى بعض صفات « الذات » فهي وحدة واحدة حيث ان لها ماضيا وحاضرا ومستقبلا [٢٠] ، وهي « نحن » [٢١] في مقابل « هم » أي الأمة الافرنجية [٢٢] ، وهي ككل ذات تستطيع أولا تستطيع [٢٣] ، وهي تريد استرجاع مجدها [٢٤] ، ولاحرج أن تحتاج الى غيرها [٢٥] ، وهي ذات العمران والثروة

---

(١١) انظر مادة « أمة » في دائرة المعارف الاسلامية ، الترجمة العربية ، جزء ٤ .

(١٢) المقدمة ، ص ٨٦ .

(١٣) ص ٢٨٦ .

(١٤) ص ١٩ .

(١٥) ص ٧٣ .

(١٦) ص ٦٧ .

(١٧) ص ٧ .

(١٨) قارن ص ١٧ .

(١٩) ص ٢٨ .

(٢٠) يقول مثلا : « ماكانت عليه وآلت اليه الأمة الاسلامية وما سيؤول اليه أمرها في المستقبل ص ٢ . وانظر أيضا الصفحات ٤ ، ٥ ، ٤٤ .

(٢١) ص ٣

(٢٢) ص ٦ ، ١٠ .

(٢٣) يقول مثلا : « عدم قابلية الامة لتمدناتها » ، ص ٤٣ .

(٢٤) ص ٤ ، ٥ .

(٢٥) ص ٧ .

والقوة في السابق[٢٦] ،والتي تحترم الأصول الشرعية [٢٧] ، بل هي كأنها انسان لها حقوق تخص الحفاظ على النفس والعرض والمال [٢٨] ، كما أنها ذات مصالح ونفع ، وتريد دوام الاستقلال عن الغير[٢٩] . في هذه الذات ، التي يهمها شيئان : مصالحها وتدبير سياستها[٣٠] ، « يكون الجميع كالشخص الواحد كما قال عليه الصلاة والسلام : المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا ، وكما قال ﷺ : المؤمنون كالجسد الواحد[٣١] .

وننتقل الآن الى النصف الثاني من النوع الأول للمصطلحات ، وهو الذي يضم : المملكة ، الدولة ، الملك ، البلاد ، الوطن . وقد ضممنا هذه الكلمات معا إما لانها ذات طابع سياسي بالمعنى الدقيق (المملكة ، الدولة ، الملك) ، وإما لأنها ذات كيان مادي يمكن تعيينه (البلاد ، الوطن) ويبدو أن « المملكة »تدل على مجموع الكيان السياسي الذي يضم الحاكم والمحكوم معا [٣٢] ، وان كان التأكيد هو على العنصر المحكوم أو « المملوك » ، سواء أكان الأهالي (أو الرعايا أو السكان) أم الأرض ذاتها . [٣٣]

ويستخدم خير الدين اصطلاح « المملكة » معظم الوقت للدلالة على أجزاء محددة هي « ممالك » الدولة [٣٤] ، ومع ذلك فانه أحيانا مايستخدمه للدلالة على الدولة ذاتها [٣٥] وعلى الأمة ايضا [٣٦] .

أما « الدولة » فانها تدل عند خير الدين على مانسميه باسم « الهيئة الحاكمة » كما يظهر من النص الجامع التالي : تصرف بعضهم بحسب الفوائد الشخصية لاباعتبار مصلحة الدولة والرعية . . واغتنم ولاة الممالك البعيدة الفرصة في الامتناع عن الانقياد لأوامر الدولة . . والتجأ كثير من أهل الذمة الى الاحتماء بالأجانب لأن الانسان اذا انقطع أمله من حماية شريعة الوطن لنفسه وعرضه وماله يسهل عليه الاحتماء بمن يراه قادرا على حمايته . . خصوصا من لم يكن بينه وبين الدولة اتحاد في الجنس والديانة » [٣٧] . وتشير النصوص الى أنه يستخدم تعبير « الملك » للدلالة على السلطة السياسية من الناحية المجردة [٣٨] ، حيث يقول صراحة : « الملك نظام يعضده الجند » [٣٩] . وقد لايكون تعبير « البلاد » اصطلاحا على الدقة ، ولكن ظهوره يتكرر عند خير الدين [٤٠] .

---

(٢٦) ص ٢٢ .
(٢٧) ص ٢١ .
(٢٨) قارن الصفحتين ٣٤ ، ٨٦ .
(٢٩) ص ٤٩ .
(٣٠) ص ١٧ .
(٣١) ص ٤٠ - ٤١ .
(٣٢) مثلا ، ص ١٨ ، ٤٨ ، ٧٥ .
(٣٣) ص ٣٤ .
(٣٤) ص ٣٣ .
(٣٥) ص ٣٣ .
(٣٦) ص ٧ .
(٣٧) ص ٣٣ .
(٣٨) ص ١٣ ، ٣٢ .
(٣٩) ص ٢١ .
(٤٠) مثلا ص ٧ .

ونتوقف قليلا عند تعبير « الوطن » على قلم خير الدين التونسي . وهنا أيضا لانجد تحديدا صريحا من جانب المؤلف لمغزى ذلك التعبير ، وعلينا أن نحاول التوصل الى معنى أو معاني الاصطلاح بطريق غير مباشر . ويبدو أن « الوطن » في « المقدمة » يدل على هذا الكيان الموضوعي المتعين الذي هو « مجال الاجتماع المشترك »[41] ، ثم هو كذلك هذا الكائن الجمعي الذي يجمع الكائنات الفردية « لأبناء الوطن »[42] ، وهو على كل حال ، وعلى الأقل ، مكان السكن . وهناك شيء مؤكد بشأن تعبير « الوطن » ؛ انه مختلف عن الدين ، من حيث أن الدين ذو طبيعة معنوية ، بينما « الوطن » ذو طبيعة مادية[43] . ومن جهة أخرى ، فان « الوطن » يختلف عن الدولة ، من حيث أنه الكيان الذي تقوم بعملها من إطاره ، ومن هذا المنظور ، فان لفظ « الوطن » يمكن أن يعني عند خير الدين التونسي مجموع السكان [44] ، بل هو يحتل أحيانا عنده مكان لفظ « المملكة » [45] . ومن الصعب أن نضع أيدينا على مايميز مابين « الأمة » و « الوطن » في « المقدمة» ، الا أنه يبدو أن « الوطن » كيان ذو طابع سلبي وقابل للخضوع ، بينما يشير اصطلاح « الأمة » الى كيان قادر على الفعل ، وقد رأينا أن الأول ذو طبيعة مادية ، ويشكل السكان فيه عنصرا جوهريا ، بينما « الأمة » كيان معنوي .

إن الجديد حقا في « المقدمة » هو تلك اللهجة التي لا تخلو من مسحة عاطفية ، والتي يحيط بها خير الدين التونسي استعماله لكلمة « الوطن » ، مرتين أو ثلاثا . إنه يتحدث ، ومنذ بداية « المقدمة » ، عن « المحبة لخير الوطن »[46] ، ويشير الى طاعة الملك ومحبة الوطن [47] ، ثم تعلو النبرة عاطفيا حين يشير خير الدين التونسي الى خطر المدنية الغربية على العالم الاسلامي ، حيث يشبه هذا الخطر بسيل جامح يهدد بترطيم كل مايحيط به ، ثم يضيف بأن هذه صورة محزنة « لمحب الوطن »[48] . أخيرا ، فان كلمة « الوطن » تظهر مرتين في الصفحة الأخيرة من « المقدمة » ، حيث يظهر واضحا أن تعبير « النصوح المحب لخير الوطن » يشير الى خير الدين نفسه ، وهو الذي كان يؤمل أن يكون بكتابته « للمقدمة » قد أدى واجبه باعطاء النصح والمشورة « لدولته ووطنه » [49] (ولنلاحظ أن « الوطن » في هذا التعبير ينبغي أن يمتد ليشمل مجموع الأقاليم العثمانية ، بل وما وراءها من كل مكان يعيش فيه مسلمون) . [50]

أما النوع الثاني من مصطلحات خير الدين التونسي فهو يخص العنصر البشري ، أو ما يمكن تسميته في إطار تصوراته السياسية بالبنية التحتية للنظام السياسي ، وهي مصطلحات : الرعية ، الرعايا ،

---

(٤١) ص ٣٣ ، ٤٨ .
(٤٢) ص ٤٨ ، ٨٩ .
(٤٣) ص ٣٧ .
(٤٤) ص ١٤ ، ٨٩ .
(٤٥) ص ٢٠ ، ١٨ .
(٤٦) ص ١٣ .
(٤٧) ص ١٥ .
(٤٨) ص ٥٠ .
(٤٩) ص ٨٩ .
(٥٠) لاحظ في التعبير المشار اليه ازدواجية الولاء ما بين سياسي وديني ، لأن الوطن هنا قد يعني كل أرض المسلمين .

رعايا الدولة ، الأهالي ، أهل المملكة ، السكان ، العامة ، العباد ، والعبد وعبيد الله ، والمؤمنون .

ويمكن تقسيم هذه المصطلحات الى ثلاثة أقسام : قسم ذي طابع ديني واضح ،وقسم مأخوذ عن التراث ولكنه يبدأ في اكتساب مضمون مدني محايد بعض الشيء ، وقسم مأخوذ فيما يبدو عن المصطلح الفرنسي في القرن التاسع عشر الميلادي . أما القسم الأول فانه يضم كلمات : العباد والعبد وعبيد الله ، والمؤمن والمؤمنون . والكلمتان الأخيرتان تأتيان معا وفي موضع وحيد في كل « مقدمة » كتاب خير الدين [٥١] ، وهو لايوردهما الا بمناسبة الاستشهاد بحديث نبوي . وعلى ذلك فان اصطلاح « المؤمنين » يختفي تماما من المصطلح السياسي عنده . أما « عبيد الله » فلا يذكر هو الآخر الا مرة واحدة [٥٢] ، وفي اطار من السخرية بمن يريدون استعباد من لاسيد لهم الا الله . أما كلمات « العباد » و« العبيد » و « العبد » ، فان الثالثة منها لاتذكر الا مرة واحدة [٥٣] ، ونادرا ماتستخدم الأولى [٥٤] . ويأتي عدم استخدام « العباد » كثيرا من أن المقابل لها ، وهو « الرعية » « والرعايا » اللذان يأتيان من المصطلح التقليدي ، يغطيان معناها ، ويزيدان في طابعهما المحايد الى حد ما . وهاتان الكلمتان هما بالفعل أكثر الاصطلاحات المذكورة استعمالا على قلم خير الدين التونسي ، وربما كان « للرعية » أسبقية على « الرعايا » ، لأنه اذا كانت صفحات المقدمة تجعلهما متساويتين في المعني في كثير من المواضع [٥٥] ، الا أن « الرعية » تمتاز بانها تساوي « العبيد » [٥٦] ، وتساوي « الأمة » [٥٧] « الأهالي » وتساوي [٥٨] ، « العامة » [٥٩] .

وفيما يخص المصطلحات التي يبدو أن خير الدين أخذها عن المصطلح الفرنسي أو عن مصطلح « تخليص الابريز » لرفاعة الطهطاوي والذي يعرفه التونسي [٦٠] ، فربما كان أكثرها استحقاقا بالاهتمام هو « العامة » ، الذي يدل على معنى « الجمهور » ، بل قد يؤدي معنى « الشعب » حين يأخذه المؤلف من مصادر فرنسية [٦١] . ولكن كلمة « العامة » قد تؤخذ بمعناها العادي [٦٢] ، وهو محقر الى درجة ما ، أو هو سيء صراحة . فهو يقول مثلا عن التنظيمات السياسية الجديدة في الدولة العثمانية ان « العامة في مبدأ الأمر أنكرت تلك التنظيمات انكارا كليا حتى ظهر في بعض جهات المملكة مبادىء الاضطراب » ، والسبب هو أن

(٥١) ص ٤١ .

(٥٢) ص ١٠ .

(٥٣) ص ١٠ .

(٥٤) ص ١٠ .

(٥٥) مثلا ص ٨٥ .

(٥٦) ص ٢١ .

(٥٧) ص ١٧ .

(٥٨) ص ٨٥ .

(٥٩) ص ٣٤ .

(٦٠) ص ٦٩ ، وهو يسمى الطهطاوي « بالعالم البارع » .

(٦١) يقول « الاهالي ينتخبون طائفة من أهل المعرفة المروءة ، تسمى عند الاوروباويين نواب العامة ، وعندنا بأهل الحل والعقد » ، ص ٧٥ .

(٦٢) ص ٣٤ ، ٨٨ .

بعض الولاة « دسوا للعامة من قول الزور والغش ماينفرهم منها » [٦٣] . كما أنه يعود في نص آخر ليستخدم تعبيري « العامة » و « جفاة الأهالي » في سطرين متتاليين [٦٤] .

ويظهر من كل ماسبق أن خير الدين التونسي يجدد في المصطلح السياسي ، اما باستخدام اصطلاحات جديدة واما باعادة تقويم مصطلحات قديمة ، وذلك في نفس الوقت الذي نشهد فيه عنده استمرارا للتراث الاصطلاحي الرئيسي في نظرية الامامة الاسلامية .

والسؤال الآن هو : هل يوجد في مصطلح خير الدين التونسي وفي نظام فكره ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ، مكان لما يقابل مصطلحنا الحالي « المواطن » ؟

يظهر من استعراضنا لأهم مصطلحات خير الدين التونسي أن أقربها ظاهريا الى كلمة « مواطن » هو تعبير « محب الوطن » ، ولكننا رأينا مدى خصوصية هذا التعبير الى حد لايجعل منه اصطلاحا بالمعنى المعتاد ، كما أشرنا الى أنه يدل في الواقع على خير الدين التونسي نفسه . فالنتيجة الأولى اذن هي أنه لايوجد في مصطلح التونسي مقابل لاصطلاح « المواطن » . ولكن النتيجة الثانية أهم بكثير ، ويمكن وضعها على النحو التالي : لم يكن من الممكن أن يظهر عند خير الدين التونسي مقابل لمصطلح « المواطن » . ذلك أن هذا المفهوم هو مفهوم فردي في المحل الأول ، ومكانه نظرية سياسية تأخذ بتقديم الفرد ، وبأن الشعب هو مصدر السلطات ، وأن هدف التنظيم السياسي هو خدمة أعضاء المجتمع ، بحيث أن « الدولة » مفهوم تابع لمفهوم المجتمع الذي يتكون في النهاية من أفراد ، هم المواطنون ، وبهذانكاد نقترب بالفعل من القول بأن الدولة هي التي في خدمة المواطن ، وانه أساس ، وهي فرع . ولكن كل هذا لم يكن موقف التونسي ، ولم يكن يمكن أن يكون موقفه ، كما لم يكن يمكن أن يكون موقف النظرية السياسية التي تدور كلها حول الإمامة ، وبالتالي حول الحاكم ، وتدور حول الدولة وليس حول المحكومين ، الذين هم مجرد رعية ورعايا ، والذين كانت ترى فيهم إما مؤمنين وإما أهل ذمة فالرعايا في المحل الأول ينتمون الى دين ما ويعاملون على أساس انتسابهم الديني ، فالاصل هو الانتماء الديني ، وليس الانتماء السياسي أو الوطني كما سيظهر شيئا فشيئا مع رفاعة الطهطاوي .

وقد سبق أن أشرنا الى أن التونسي لايفكر الا للدولة العثمانية ، وبالتالي فانه لايفكر لما نسميه « الشعب » ، وحتى حين يذكر الرعايا والاهالي والسكان ، فانه يذكرهم من أجل التنبيه على بعض حقوقهم ، نعم ، ولكن على الأخص من أجل التنبيه على واجباتهم في العمل وتعضيد الدولة بشتى السبل ، فالدولة هي الاساس وهي بؤرة الاهتمام . لقد كان من الطبيعي أن يكون خير الدين التونسي جمعي النظرة وليس فرديا ، « وجمعيته » هي من وجهة نظر الدولة وليس من وجهة نظر المجتمع ذاته . فهو يتكلم عن الأمة وعن العباد ، ولكن لامكان عنده للأفراد من حيث هم كائنات مستقلة الارادة من مجموعهم تتكون اتجاهات الأمة ، انما الأمة عنده هي ذلك الكائن الجمعي القاهر والسابق في وجوده وجوهره على الافراد والمستقل عنهم ، بل هو منتجهم وموجههم . وقد سبق أن ألمحنا الى أن مفهوم « الدولة » يسيطر على مفهوم الأمة ،

(٦٣) ص ٣٤ .

(٦٤) ص ٨٨ .

وكأن الأمة الحقة هي ماتّعبر به سلطة الملك عن ذاتها . وهكذا فلا مكان عند التونسي للنظرة الفردية ولامكان لمفهوم الفرد ولالمفهوم المواطن .

صحيح أنه يهتم أحيانا بالرعايا في « مفردهم وجمهورهم » [٦٥] ، وبالانسان بعامة أي مايقرب من « الشخص » [٦٦] ، ولكن ذلك الانسان ليس المواطن على أي حال . ان ذلك الأنسان الذي يتحدث عنه خير الدين انما هو بالكلية « رعية » ، ولن نقول عبدا وعبيدا [٦٧] ، وليس مواطنا ، أي أن التونسي ينظر اليه من وجهة نظر الحاكم ، وليس في ذاته ، ولاحتى من وجهة علاقته مع زملائه الآخرين (وهو مايميز بالضرورة مفهوم المواطنة ، فالمواطن مواطن بالقياس الى آخرين ، أما الرعية فانها كذلك بالقياس الى الحاكم) . ان من أساسيات النظرة الدينية أن تكون جمعية لافردية ، ولهذا فان خير الدين يتمنى أن « يكون الجميع كالشخص الواحد » [٦٨] ، أي أن تمحق الفروق الفردية الى أقصى حد ، بحيث لايبقى الا الكائن الجمعي . ان فكرة المواطنة تتضمن فكرة المبادرة الفردية وتتضمن النظرة ابتداء من أسفل التكوين السياسي الى أعلاه . ولكن ما أبعد المبادرة الفردية عن جوهر النظرية السياسية التقليدية ، فحتى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر سيكون في النهاية ، ليس في يد أول مار في الطرقات ، بل في يد أهل الحل والعقد ، وهم قلة تابعة للحاكم في واقع الأمر ، الا من ندر ، وستكون وظيفتهم فرض كفاية لافرض عين ، حيث يقول التونسي ، وهو بصدد الحديث عن النظم الأوربية : « الاهالي ينتخبون طائفة من أهل المعرفة والمروءة تسمى عند الأورباويين بمجلس نواب العامة ، وعندنا بأهل الحل والعقد ، وان لم يكونوا منتخبين من الاهالي . ذلك أن تغيير المنكر في شريعتنا من فروض الكفاية ، وفرض الكفاية اذا قام به البعض سقط الطلب به عن الباقين . واذا تعينت للقيام به جماعة صار فرض عين عليهم بالخصوص » [٦٩] .

ومن جهة أخرى ، فان النظرية التقليدية لاتبدأ من أسفل السلم السياسي ، أي من القاعدة السياسية التي هي البشر أعضاء المجموعة ، بل من أعلاه ، أي من الأمة ومن الدولة ومن الامام أو الوالي الحاكم ، بل هي تبدأ في الواقع من أعلى من ذلك : من الألوهية ذاتها التي وضعت الشريعة المقدسة ، بحيث أن القول « بالأمة » في اطار النظرية التقليدية يفقد كثيرا من مضمونه ، لأن تلك « الأمة » ليست مصدر السلطات ، بل هي الجسد الذي تنفذ عليه وفيه أفعال السلطة .

رفاعة رافع الطهطاوي
(١٨٠١ - ١٨٧٢م)

١ ـ ماهي المشكلة ؟

يمكن أن نقول ان المشكلة الكبرى التي أراد رفاعة الطهطاوي معالجتها هي مشكلة التنظيم الاجتماعي الجديد الذي يريد اقتراحه على « أهل وطنه » بما يناسب احتياجات العصر ، التي لاتتمثل في ضرورة

(٦٥) ص ٤٣ .
(٦٦) مثلا : « حفظ حقوق الانسان في نفسه وعرضه وماله » .
(٦٧) ص ١٠ ، ٢١ .
(٦٨) ص ٤٠ .
(٦٩) ص ٧٥ .

محاكاة أوربا وحسب ، بل وكذلك في ضرورة الوقوف في وجهها . ويناسب تصورات الطهطاوي الشخصية ، التي توصل اليها بما شاهد وقرأ عن فرنسا ، وبتأمله في كل ذلك وفي تاريخ مصر وبلاد الاسلام وفي حال الانسان بصفة عامة ومكانه في الكون[٧٠]

والفكر السياسي جزء من الفكر الاجتماعي ، ولهذا كان تناول الطهطاوي لأفكار مثل الأمة والوطن ذا طبيعة سياسية واجتماعية ، خاصة وأن المنتشر في التقليد النظري الاسلامي ، والذي قبله الطهطاوي واعيا ومجددا في مضمونه ، هو أن الغاية من السياسة (وان كانوا قد يقولون « الولاية » أو «الحكم» أو «التدبير») هي رعاية أعضاء المجتمع (وكانوا يقولون «الرعية» و «الرعايا» ، وسيقول هو « الأهالي » و « الهيئة الاجتماعية » و « الجمعية » . . .) . ولاينحصر الجديد الهام الذي أتى به الطهطاوي في مضمون لم تألفه الأفكار ، وإن غلف بعبارةقد تبدو أحيانا تقليدية ، ولافي أسلوب في التصور والتعبير وترتيب في العرض تبدو من ورائه فطنة تجسد من خلال رفاعة ثقابة النظرة عند شعب عايش التاريخ كله وبقى فوقه ، بل يظهر التجديد أيضا في أن رفاعة الطهطاوي حدد لنفسه ، وربما منذ « تخليص الابريز» ذاته ، الجمهور الذي يتحدث اليه ، والأمة التي يفكر لها ، والوطن الذي يبغي نفعه : انه أهل مصر والأمة التي تقيم في هذا الوطن . وعلى هذا فلامجال عنده للحديث الى « المؤمنين » عامة ولا الى أهل ديار الاسلام وممالكه ، الا في النادر وقياما بواجبات أقرب الى مراعاة الخواطر منها الى شيء أي آخر .

وقبل أن ندخل في تفصيل الاصطلاح السياسي العام عند الطهطاوي ، ومفهومي الأمة والوطن على الأخص ، نشير الى أن فكر رفاعة ماهو الا لحظة على طريق تكون المصطلح العربي الحديث والفكر المستعرب الحديث . واللحظة الطهطاوية ذاتها لحظة متحركة ، « فالتخليص » يقف وحده وعلى حدة أحيانا كثيرة ، وفي « المناهج » ذاتها لحظات يحس القارىء أن بعضها يشكل تجريبا أو يشكل قفزة بالقياس الى البعض الآخر ، كما أن دراسة المصطلح الطهطاوي لن تكتمل الا بالتنبيه الى فحص عدة أشياء معا ، الى جوار كتبه الرئيسية (تخليص الابريز في تلخيص باريز ، ١٨٣٤ ، مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية ، ١٨٦٩ ، المرشد الأمين للبنات والبنين ، ١٨٧١) وهي :

١ ـ ترجماته من الفرنسية وترجمات تلامذته .

٢ ـ الأصول الفرنسية التي يحتمل أن يكون الطهطاوي قد استقى منها مواضيع مؤلفاته .

٣ ـ كتاباته الأخرى في التاريخ والمسائل الدينية وغيرها . ونشير كذلك الى أن دراسة الاصطلاح عند الطهطاوي ينبغي أن تتم بعد التنبه الى أهدافه العامة كمفكر ، والى نوع ثقافته السياسية بعامة ، والى طبيعة حركتي أهل مصر من جهة والولاة العلويين (وخاصة محمد علي واسماعيل) من جهة أخرى ، والى اجتماع أغراض الطرفين في وضوح حول انتزاع مصر شيئا فشيئا من قبضة السيطرة العثمانية ، حتى لو كانت اسمية .

٢ ـ المصطلح السياسي عند الطهطاوي

يمكن أن نقسم التعبيرات ذات الطابع الاصطلاحي عند رفاعة الطهطاوي وفي كتبه الثلاثة المشار اليها الى

(٧٠) أنظر مثلا «تخليص الابريز» ، ١٨٤٩ ، ص٥ ـ٦ (وستكون كل إشاراتنا الى كتبه الى الطبعات الأخيرة الأصلية في حياة الطهطاوي ذاتها).

مجموعات ثلاث . المجموعة الأولى تخص أعم الأطر للاجتماع الانساني ، وفيها نجد : الخلق ، الجمعية التأنسية ، التأنس العام ، وقد تضم اليها كلمات : الانسان والشخص والجنسية .

المجموعة الثانية تخص الاطار الفوقي للتنظيم السياسي ، وفيها نجد : الدين ، الاسلام ، يد الاسلام ، أمم الاسلام ، ممالك الاسلام ، ديار الاسلام ، البلاد الاسلامية ، الدولة المصرية ، الحكومة المصرية ، مصر ، القطر المصري ، بلاد مصر ، الديار المصرية ، الأقطار المصرية ، بر مصر ، الدولة ، المملكة ، السلطنة ، الملك ، النظام المدني ، الأمة .

المجموعة الثالثة تخص الاطار التحتي للتنظيم السياسي : الرعية ، أبناء الرعية ، عموم الرعية ، الرعايا ، الملة ، الجمعية ، جمعية المملكة ، أعضاء الجمعية ، أفراد الجمعية ، الهيئة الاجتماعية ، الأهالي ، أهالي المملكة ، أبناء الأهالي ، الأهلية ، الوطنية ، أبناء الوطن ، أهل الوطن ، أهل الاستيطان ، أهل مصر ، الرأي العمومي ، السواد الأعظم ، العامة ، الناس ، الوطن ، البلد ، الشخص من الاهالي ، الوطني ، البلدي ، المستوطن ، المستوطنين ، الأمة ، الأمة الواحدة ، الأمة المصرية .

وأهم مانلاحظه على الفور ، وبالمقارنة مع خير الدين التونسي ، هو وفرة الاصطلاح الطهطاوي من جهة ، وبعده الى حد كبير نسبيا عن المنهل الديني التقليدي للمصطلح ، من جهة أخرى ، فمعظم الكلمات التي ذكرناها هي كلمات « عصرية » . وسنفحص أهم اصطلاحات الطهطاوي ، وعلى الأخص « الأمة » و « الوطن » ، في حينها بالتفصيل ، وسنشير خلال سيرنا الى بعض من المصطلحات الأخرى مما يناسب المقام .

٣ ـ من تصور ديني عام الى تصور مدني حول طبيعة الاجتماع وأهدافه

قبل أن نأخذ في النظر الى موقف الطهطاوي من الأمة والوطن ، يحسن أن نشير الى الاتجاه العام له ، فهو مرحلة انتقال واعية من التصور الديني الى التصور المدني أو العلماني لطبيعة الاجتماع وأهدافه . والطهطاوي منظم الفكر ، يحاول قدر جهده ادخال الجزء في الكل ، ولذلك فانه يعاود الكلام عن « الخلق » ككل وعن البشر في مجموعهم (٧٠ مكرر) . ومهما يكن من رجوعه الى صياغات وأطر دينيه ، فان المغزى العلماني واضح ومؤكد ومنذ « التخليص » ذاته . ولم يكن من الممكن للطهطاوي أن يبتعد عن النموذج الديني التقليدي مرة واحدة ولاصراحة ، وانماهو يفعل ذلك ضمنا وعمليا ، مع الاعتراف بأساسيات دينية من وقت لآخر (مثل التأكيد على أن الانسان مخلوق للاله وأن الاله هو الذي يأمره وينهاه (٧١) ، أو بأساسيات في الثقافة التقليدية (مثل تقسيم الانسان الى جسم وعقل وتفضيل الثاني على الأول (٧٢)) ، بل هو كثيرا مايستعين بالفكرة الدينية لتأييد مقصد علماني .

(٧٠) مكرر انظر « تخليص الابريز » ، ص ٥ ـ ٦ ، ١٩ ، « المناهج » ، ص٦ ، ١٤ ، « المرشد الأمين » ، ص ٢٢ وما بعدها ، وخاصة ص ٢٨ ـ ٢٩ .

(٧١) المرشد الامين ، ١٨٦٩ ، ص ١٥

(٧٢) المرشد الامين ، ص ٢٥ .

ونشير الآن بايجاز كبير الى أهم مظاهر التجديد العلماني في نظرة الطهطاوي الى طبيعة الاجتماع وأهدافه :

١ ـ يؤكد الطهطاوي ، في داخل الصياغة الدينية لتصور مكان الانسان في الكون ، على أن الاجتماع الانساني ظاهرة « طبيعية » (٧٣) .

٢ ـ يصبح هدف الاجتماع الانساني عند رفاعة هو السعادة التي يرد ذكرها مرارا عنده ، مثلا : « الجمعية التأنسية مائلة الى الحصول على السعادة » (٧٤) .

٣ ـ ويتصل بالتأكيد على السعادة التأكيد على أهمية الثروة ، ولاتُفهم أهمية هذا التجديد الا بالنظر الى اتجاهات الدعاوى التصوفية الى نبذ الاهتمام بالدنيا ، والتي سادت خلال العصر العثماني كله ولمصلحة الطبقات السائدة والمسيطرة .

٤ ـ ويتصل بهذا وذاك هجوم الطهطاوي على الكسل ودعوته العمل .

٥ ـ وهو يؤكد أيضا على فكرة المصلحة وعلى وجوب اتخاذها مرشدا الى جوار أوامر الدين .

٦ ـ وربما كان الطهطاوي أول من وعى فكرة « التقدم » في عالم الكتابة بالعربية ، ويتصل بهذا تأكيده على فكرة « النهضة » ايضا (٧٥) .

وهو لهذا يأخذ جانب فكرة « الحركة » ضد فكرة السكون بصفة عامة .

٨ ـ ويؤكد في ميدان العلاقات الاجتماعية على مايسمى اليوم بالجانب الديناميكي في الحركة الاجتماعية .

٩ ـ ومن أهم مظاهر ذلك تأكيده المتكرر على وجوب توفر عنصر «المبادرة» عند الأهالي في ميدان «المنافع» ، دون انتظار لما تفعله السلطة .

١٠ ـ وهو يدعو الى وجوب إيجابية الحكومة في ميدان المنافع العامة ، وذلك بالنظر الى سلبية الحكم المملوكي في ميدان أداء وظائف الحكومة المركزية

١١ ـ وربما كان الطهطاوي يستحق في القرن التاسع عشر الميلادي لقب «مفكر المستقبل» ، فنظره الأول ينصب على المستقبل لا على الماضي .

١٢ ـ وهو لذلك يرفض صراحة احترام التقليد لمجرد أنه التقليد ، ويدعو الى الاجتهاد ، أي الى التجديد .

١٣ ـ ولذلك فانه يعلي أيضا من شأن الفكر العقلي الى جوار الفكر الديني .

١٤ ـ ونجد عند رفاعة الطهطاوي حسا شديدا بأهمية الجماعة ، وربما كان هذا تجديدا هاما في إطار ثقافة تتحدث كثيرا عن المؤمنين كجماعة ولكنها لا تضع في العمل أى تنظيم فعلي للحركة الاجتماعية للجماعة من حيث هي جماعة .

١٥ ـ وقد تظهر الدراسة الدقيقة للفكر السياسي عند الطهطاوي أنه يقدم المجتمع على الدولة على نحو ما .

١٦ ـ ومن حيث الفرد الانساني ، فان رفاعة هو من أول من أكدوا على أنه عنصر المجتمع الحقيقي .

١٧ ـ وعلى الأقل فانه واضح الاهتمام بكرامة الشخص الانساني(٧٦) .

(٧٣) المرشد الامين ، ص ٢٩ ، ٥٨ ، ٢٨ .

(٧٤) المرشد الامين ، ص ٢٩ .

(٧٥) مناهج الألباب المصرية ، ١٨٧٢ ، ص ١٣ .

(٧٦) مثلا «المرشد الامين» ، ص١٢٨ .

١٨ ـ ونشير أخيرا الى وجود إشارات قليلة عند الطهطاوي ، ولكنها واضحة جدا ، وتنبىء باهتمامه بالطبيعة الخارجية ، وبأن علاقة الانسان معها أساسية . وكان إهمال الطبيعة من أهم مميزات الثقافة التقليدية .

٤ ـ وحدة الاجتماع الأساسية

يمكن تلخيص أهم مظاهر التجديد عند الطهطاوي بخصوص هذا الموضوع في النقاط الثلاث التالية :

١ ـ يختفي عنده عمليا ، أو يتوارى على الأقل ، مفهوم «الأمة الاسلامية» .

٢ ـ ويحل محله مايمكن تسميته بمفهوم «الأمة المدنية» .

٣ ـ ولكن مفهوم «الأمة» متصورا على الطريقة المدنية لايحتل المكانة الأولى في نظام الطهطاوي ، بل يأتي أولا «مفهوم الوطن» .

ومما هو ذو دلالة عظيمة أن كلا التعبيرين ، «الأمة» و«الوطن» ، لايظهران على الاطلاق في «تخليص الابريز» ، بل تظهر وحسب تعبيرات مثل «الرعية» و«الملة» و«أهل مصر» و«أهل الاستيطان» . ويستخدم الطهطاوي ، في كتابيه الآخرين ، تعبير «الأمة» أحيانا في أعم معانيه المأخوذة عن التراث ، كما يظهر مثلا في الآية القرآنية : «ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة» . ولكن الغالب أنه يستهلها بمعنى المجموعة السكانية التي ترتبط برباط السكن المشترك على الأخص ، فهي تؤدي معنى «النوع الانساني في مصر» الذي يستخدمه حرفيا[٧٧] (وان كان هذا التعبير يأتي في إطار نص مترجم عن الفرنسية يثبته رفاعة ليرد على مجمل قضيته) ، أو هي مساوية «للملة» ، حيث نراه يقول «الأمة المصرية»[٧٨] (وهذه هي المرة الوحيدة على مانعرف التي يأتي فيها هذا التعبير في كتبه الثلاثة الرئيسية) ، بعد أن قال «الملة المصرية»[٧٩] و«أبناء الاوطان»[٨٠] . وربما كان التعريف الصريح الوحيد للأمة عنده هو مايظهر في قوله : «الهيئة المجتمعة يعني الأمة بتمامها»[٨١] . ولكن يبدو أن المعنى الأغلب عند الطهطاوي هو هذا المعنى الأخير : «أبناء الوطن» ، حيث يربط بين أهم الاصطلاحات عنده في هذين النصين الجامعين من «المرشد الأمين» : «قد اقتضت حكمة الملك القادر الواحد أن أبناء الوطن دائما متحدون في اللسان وفي الدخول تحت استرعاء ملك واحد والانقياد الى شريعة واحدة وسياسة واحدة .... فكأن الوطن انما هو منزل آبائهم وأمهاتهم ومحل مرباهم ، فليكن أيضا محلا للسعادة المشتركة بينهم ، فلا ينبغي أن تتشعب الأمة الواحدة إلى أحزاب متعددة ...»[٨٢]

«الملة في عرف السياسة كالجنس : جماعة الناس الساكنة في بلدة واحدة تتكلم بلسان واحد وأخلاقها واحدة وعوائدها متحدة ، ومنقادة غالبا لأحكام واحدة وتسمى بالأهالي والرعية والجنس وأبناء الوطن .

(٧٧) «مناهج الألباب» ، ص١٩٥ .
(٧٨) «مناهج الالباب» ، ص١٦٥ .
(٧٩) «مناهج الألباب» ، ص١٦٢ .
(٨٠) «نفس المرجع» ، ص١٦٣ .
(٨١) المرشد الأمين ، ص٦ وراجع أيضا مناهج الألباب ، ص٦ ، ٦٠ ، ٨٣ ، ٢١٥ .
(٨٢) المرشد الامين ، ص٩٣ .

وينبغي أن تكون الأمة المستحقة لأن تتصف بهذه الصفات وتتلقب بهذه الاسماء ذات شهامة وشجاعة وذكاء، وميل إلى حب المجد والفخار وشرف العرض ، تحب حريتها وتتولع بقوة رئيس دولتها وتنقاد لقوانين مملكتها وسياستها . ولا جائز أن تستغني الأمة عن رئيس يحسن سياستها وتدبير مصالحها ، فبدونه لا تأمن على التمتع بحقوقها المدنية ومزاياها البلدية» .[٨٣]

والوطن كما يظهر من هذين النصين هو الموطن في المحل الأول ، وقد ظهر في «التخليص» تعبير «أهل الاستيطان»[٨٤] . ويعرف «المرشد الأمين» مفهوم الوطن تعريفا صريحا فيقول : «الوطن هو عش الانسان الذي فيه درج ومنه خرج ومجمع أسرته ومقطع سرته وهو البلد الذي نشأته تربته وغذاه هواؤه ونسيمه»[٨٥] . كما يربط «مناهج الألباب» بين الوطن والموطن صراحة : «لاسيما اذا كان الموطن منبت العز والسعادة . . . كديار مصر فهي أعز الأوطان لبنيها»[٨٦] . ويدل على معنى الموطن قوله أيضا : «الأمة المقيمة في الوطن[٨٧] ، ويؤيد هذا تعبيره المتكرر : «أهل الوطن» و « أبناءالوطن » . ولكن رابطة الوطن ليست محض الناتج من إضافة فرد الى فرد ، بل هي تؤدي الى كيان جديد حاول الطهطاوي استكشافه في تعبير مثل «الأخوة الوطنية»[٨٨] ، ومثل «العائلة الواحدة»[٨٩] .

ولكن الطهطاوي يبدو أحيانا وكأنه يريد أن يجعل من الوطن رابطة السكان المرتبطين برباط الجنس . فيقول مثلا في المناهج : «الملة المتمدنة التي تسمى باسم دينها وجنسها لتتميز عن غيرها»[٩٠] ، كما يقول نفس الكتاب صراحة مرتين : «علة الضم الجنسية» ، وهو بسبيل رفض أن يكون لفرنسا زعم التدخل لإصلاح شئون مصر على ماأراد بونابرت أن يقنع المصريين ، وكما سيقول فرنسيون من بعده .[٩٢] وعلى هذا فان رابطة الوطن بصفة عامة هي اما السكن (أو «المنزلية» كما يقول رفاعة) ، واما الجنس، وقد يجتمعان معا كما يظهر في هذا النص الهام : «مايتمسك به أهل الاسلام من محبة الدين والتولع بحمايته مما يفضلون به عن سائر الأمم في القوة والمنعة يسمونه (أى الأوروبيون) محبة الوطن . على أنه عندنا معشر الإسلام حب الوطن شعبة من شعب الايمان وحماية الدين مجمع الأركان . فكل مملكة إسلامية وطن لجميع من فيها من الاسلام ، فهي جامعة للدين والوطنية ، فحمايتها واجبة على بنيها من هاتين الحيثيتين ، وانما جرت العادة بالاقتصار على الدين لقوة أهميته مع إرادة الوطن . وقد تكون الغيرة على الوطن الخصوصي محضة

(٨٣) المرشد الامين ، ص٩٥-٩٦ .
(٨٤) تخليص الابريز ، ص٥٢ .
(٨٥) المرشد الامين ، ص٩٠ .
(٨٦) «مناهج الالباب» ، ص١١ .
(٨٧) المرشد الامين ، ص١٢٤ .
(٨٨) «مناهج الالباب» ، ص٦٦ .
(٨٩) المرشد الامين ، ص٩٣ .
(٩٠) «مناهج الالباب» ، ص٦ .
(٩١) «مناهج الألباب» ، ص١٩٦ .
(٩٢) «نفس المرجع» ، ص١٩٥-١٩٦ .

لمجرد الجنسية والمنزلية ، كالقيسي واليماني والمصري والشامي ، مع أن الوطن يستوي فيه النوع الإنساني»[٩٣] .

وينبغي أن نفهم هذا الموقف على ضوء حركة مصر في عصر اسماعيل حيث ظهرت إرادة الوطنية التي يجمع فيها المصري «الفلاح» والمصري المستترك (أتراك ، شركس . . . .) ، والمصري المسلم والقبطي واليهودي .

وفي بعض النصوص النادرة يستخدم الطهطاوي كلمة «الوطن» لتدل على تصور جديد ومختلف يؤدي معنى «الذات القومية» كما قد نقول اليوم ، ومن ذلك مثلا قول الطهطاوي عن المنافع أن «بها يترقى الوطن»[٩٤] ، وكان المعتاد أن يقال «بها يترقى أهل الوطن» . ونشير أخيرا الى وعي الطهطاوي بالصراع العميق ، وان كان نادرا مايظهر على السطح مباشرة تفاديا للمجابهة ، بين الوطن والدين ، وهو ما يظهر من نص «المرشد الأمين» المذكور . ونلاحظ أن الطهطاوي لايختار بين الحدين ، بل يجمع بينهما ، وان كان الحد الذي يدافع عنه هو الوطن ، لأنه هوالمفهوم الجديد . يقول : جميع مايجب على المؤمن لأخيه المؤمن منها (من مكارم الأخلاق) يجب على أعضاء الوطن في حقوق بعضهم على بعض ، لما بينهم من الأخوة الوطنية فضلا عن الاخوة الدينية . فيجب أدبا (على) من يجمعهم وطن واحد التعاون على تحسين الوطن وتكميل نظامه» .[٩٥]

وكما أشرنا من قبل فان الجديد حقا عند الطهطاوي هو التحول من مفهوم الأمة الدينية الى الأمة المدنية والى مفهوم الوطن ، ولكن ربما كان التجديد الأعظم هو تأكيده العظيم على مفهوم «مصر» . وهو يستخدم تعبيرات «بلاد مصر» و«الاقطار المصرية» و«مملكة مصر» و«القطر المصري» و«البلاد المصرية» ، ولكنه يستخدم كذلك «مصر» بإطلاق وأحيانا مايقول «مصرنا» . ومصر «وطن شريف»[٩٦] ، وهي «أعز الأوطان»[٩٧] ، وهي «أم لساكنيها»[٩٨] و«ديار مصر سبقت جميع الأمم بالمآثر الغريبة» ، وهي «فائقة في المآثر جاهلية واسلاما ولها أسبقية التمدن قديما وحديثا ، والآن تنافس الممالك الأخرى في الفنون والصنائع»[٩٩] ، حيث اجتمعت لها وسيلتا التمدن ، وهما : «تهذيب الأخلاق بالآداب الدينية والفضائل الانسانية»[١٠٠] و«المنافع العمومية التي تعود بالثروة والغنى وتحسين الحال وتنعيم البال على عموم الجمعية» ، وعلاماته الثلاث التي هي : «حسن الإدارة الملكية والسياسة العسكرية ومعرفة الألوهية»[١٠١] وهي

(٩٣) المرشد الامين ، ص١٢٤ ـ ١٢٥ .

(٩٤) «مناهج الألباب» ، ص١٦ ـ ١٧ .

(٩٥) «مناهج الالباب» ، ص٦٦ ـ ٦٧ . وفي ترجمة الدكتور أنور عبدالملك في كتابه الفرنسي **Ideologie et renaissance national** ، باريس ، ١٩٦٩ ، ص٢٢٧) لهذا النص مايعطي معنى أن الاخوة الوطنية أعلى وأقوى من الاخوة الدينية ، وواضح أن هذا ليس هو المقصود ، ومصدر اللبس هو ترجمة سريعة غير دقيقة لتعبير «فضلا عن» .

(٩٦) المرشد الامين ، ص٩١ ـ ٩٢ .

(٩٧) «مناهج الألباب» ، ص١١ .

(٩٨) المصدر السابق .

(٩٩) «مناهج الألباب المصرية» ، على التوالي : ص٨٣ ، ص١٥ ـ ١٦ .

(١٠٠) «مناهج الالباب» ، ص٥ ـ ٦ .

(١٠١) نفس المرجع ، ص١١٨ .

بلد العلم والحكمة[١٠٢] ، وكانت دولتها القديمة دولة فاضلة[١٠٣] ، وعادلة[١٠٤] ، ومحترسة مستنيرة بالمعارف .[١٠٥] وهي «بر البركة»[١٠٦] وفيها «خزائن الأرض»[١٠٧] وهي مستحقة بر بنيها ، «الذين هم أرباب قرائح ذكية وحافظتهم قوية ، متى قصدوا شيئا تعلموه في أقرب وقت وزمان ، وكم قام على قابليتهم واستعدادهم لعظائم الأمور أعظم برهان» .[١٠٨]

ومن المعروف أن رفاعة الطهطاوي هو أول مكتشف مصري حديث لتاريخ مصر القديم ، وذلك منذ كتابه الأول ذاته ، «تخلص الابريز» . ولكن أهم مايميزه في هذا الصدد هو أنه يضيف الى ذلك إحساسا بامتداد مصر المتصل عبر التاريخ ، وفي الماضي والمستقبل ، كما تشهد بذلك كتبه الثلاثة وغيرها . وربما كان قمة مشاركاته في هذا الميدان تصويره لمصر وكأنها ذات ترتفع فوق مفهوم الوطن ومفهكم الأهالي ، وإن كان لايتحدث الا مرة واحدة ، كما أشرنا ، عن «الأمة المصرية» . ومن التعبيرات التي نجدها في «مناهج الألباب المصرية» والتي قد تشهد على وجود تصور لمصر ذاتا عنده : «عاد لمصر عزها القديم» («مناهج الألباب» ، ص ٢) ، «كان [محمد علي] من أعظم الأعوان والأنصار لمصر في رفع التكاليف الشاقة . . . فقصد إعادة فضيلة مصر على سائر الأمصار» (ص ٣٠) ، «القوة الحاكمة العمومية . . . هي . . . كالوصي على مصر وعلى جميع الرعية» (ص ١٥٥) ، «ضعفت الأمة المصرية . . .» (ص ١٦٥) ، «مطمح نظر مصر الآن التبصر في تكميل وسائل التمدن» (ص ٢٣٠) ، وغير ذلك من التعبيرات .

٥ ـ العنصر البشري

يختفي تماما عند الطهطاوي ، ومنذ كتابه الأول ، تعبير «المؤمن» و«المؤمنين» ، اللهم الا في نصوص دينية تكاد تنحصر في حديثين للرسول (صلى الله عليه وسلم) «المؤمن أخو المؤمن» ، و«المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص . . .» ، وهذه النصوص الدينية لاتذكر إلا في إطار أخلاقي وليس في إطار سياسي على الإطلاق . وقد سبق أن أشرنا الى أهم اصطلاحات الطهطاوي في هذا الميدان ، وأظهرها عنده : «الرعية» وعلى الأخص «الأهالي» الذي يتصدر اصطلاحات كتابي «المرشد الأمين» و«مناهج الألباب المصرية» في جملتهما ومنظورا اليهما من هذه الزاوية . ولكن ربما كان الجديد في مصطلح الطهطاوي هو الكلمات المتصلة بمفهوم «الوطن» ، فتجد عنده : «أهل الاستيطان» منذ «تخليص الابريز»[١٠٩] ، «أهل الوطن» و«ابناء الوطنية» و«الأهلية» ، واصطلاحا «المتوطن» و«المتوطنين» ، وان لم يذكرا الا نادرا[١١٠] ، ولا يظهر عنده بعدُ لفظ «المواطن» . ويظهر عنده أيضا ، في «مناهج الألباب

(١٠٢) نفسه ، ص ١١ .
(١٠٣) نفسه ، ص ١٢٣ .
(١٠٤) نفسه ، ص ١١٩ .
(١٠٥) نفسه ، ص ١٢٠ .
(١٠٦) نفسه ، ص ١١ .
(١٠٧) نفسه ، ص ١٢ .
(١٠٨) «مناهج الألباب» ، ص ١٩٥ .
(١٠٩) تخليص الابريز ، ص ١٠٩ .
(١١٠) «مناهج الألباب» ، ص ٩ ، ٢٣٢ .

المصرية» ، تعبير جديد هو «الرأى العمومي»[١١١] . وبصفة عامة فان اصطلاحات الطهطاوي في هذا الميدان تبتعد بشكل واضح عن التأثير الديني التقليدي ، اللهم إلا مع عبارات مثل «الرعية» و «العباد» (وهو تعبير لايذكر الا نادرا[١١٢]) . ويتميز كتاب «المرشد الأمين» بالحديث عن «الوطني» ، فيقول في نص هام : «ابن الوطن المتأصل به أو المتنجع اليه الذي توطن به واتخذه موطنا ينسب اليه تارة الى اسمه ، فيقال مصري مثلا ، أو الى الأهل ، فيقال أهلي ، أو الى الوطن ، فيقال وطني ، ومعنى ذلك أنه يتمتع بحقوق بلده» .[١١٣]

ولكن علينا أن نلاحظ أن الطهطاوي كثيرا مايلجأ الى استخدام تعبير «الانسان» بصفة عامة ، كما هو الحال مثلا في الفصل الثاني من الباب الرابع في «المرشد الأمين» ، كما بدأ في استخدام تعبيرات جديدة مثل «كل شخص من الأهالي»[١١٤] أو «كل فرد من أفراد الهيئة الاجتماعية»[١١٥] أو «جميع أعضاء الجمعية»[١١٦] . والطهطاوي في كل هذا هو بحق مستودع لتجريب المصطلحات ، وسيقوم جيل تال بالاختيار بين مقترحاته بعد تعديل عليها وإضافات .

الطهطاوي والتونسي
نظرة مقارنة

لقد جمعنا بين رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي لأكثر من سبب . الأول أنهما يكونان معا الجيل الأول من مفكري الأمة الاسلامية في العصر الحديث ، وهما يتسيدان مجال الفكر المكتوب باللغة العربية حتى عام ١٨٧٩ ـ ١٩٧٨ على التقريب ، بغير أن يكون لهما منافس حقيقي في ذلك المجال على الاطلاق .

السبب الثاني والمكمل والمقابل للسبب الأول في نفس الوقت ، هو أنهما ، رغم الصفة الاسلامية التي لايمكن أن تنكر لهما معا (ونشير هنا الى رفاعة على الأخص) ، يمثلان مرحلة أو محاولة من محاولات الانعتاق من إسار التقليد الاسلامي ، إما جزئيا مع خير الدين ، وإما الى حد كبير مع رفاعة) .

السبب الثالث هو أنهما كاتبان مقروءان ومؤثران ، سواء على مستوى توجيه الفكر أو توجيه العمل ، وعلى مستوى الصياغة أو مستوى المضمون . وقد يكون هناك الى جوارهما من المعاصرين ، في الفترة التي أشرنا اليها ، كتاب آخرون ، ولكنهم قد يفتقرون الى طابع الفكر المنظم أو الى الأهمية الفعلية عند القارئين بالعربية في بلاد الاسلام ، فلا يعتد بهم حتى وإن كانت كتبهم قد نقلت إلى لغات أوربية في حينها .

السبب الرابع هو أن خير الدين ورفاعة يجتمعان في أشياء ويختلفان في أشياء أخرى ، وهما يظهران نموذجين للمفكر الكاتب باللغة العربية خلال القرن التاسع عشر الميلادي : نموذج المهتم ببلاد الاسلام أولا وبالدولة الاسلامية ونموذج المهتم بأمة معينة على الطريقة الحديثة وبالوطن الذي تنتمي اليه .

(١١١) «مناهج الألباب» ، ص٢٣٦ .
(١١٢) المرشد الأمين ، ص١٢٨ .
(١١٣) المرشد الأمين ، ص٩٤ .
(١١٤) «مناهج الألباب» ، ص٦١ .
(١١٥) «مناهج الألباب» ، ص٦٢ .
(١١٦) نفس المرجع ، ص٦٠ .
(١١٧) نفسه ، ص٦١ .

وهناك سبب آخر ، وهو أنهما مؤلفان يعرف كل منهما الآخر ككاتب ، فخير الدين يشير الى «تخليص الابريز»[١١٨] والطهطاوي يشير ثلاث مرات على الأقل الى « أقدم المسالك في معرفة أحوال الممالك» ، وظاهر أن كلا منهما يكنُّ كثيرا من الود الفكري والاعجاب للآخر .

ولكن ربما كان الدافع الأساسي وراء اختيارنا لهما هو أنهما يشكلان معا مرحلة من مراحل ثلاث سيمر بها ، ليس الاصطلاح السياسي وحسب ، بل وكذلك اتجاه الأفكار في العالم الاسلامي الحديث بشأن مسائل الأمة والوطن وأعضاء المجتمع ودورهم السياسي . المرحلة الأولىٰ هي التي نحن بصددها مع رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي ، ونسميها مرحلة «الاقتراح» ، حيث تبقى عند المفكر عناصر متعددة من التراث ويقدم هو عديدا غيرها ، متأثرا على الأخص بالتصورات الأوربية ، ولكن الأمور قليلا ما تأخذ في هذه المرحلة شكلا محددا ونهائيا . المرحلة الثانية هي مرحلة «التجريب» ، وهي التي مرت بها الكتابة الفكرية باللغة العربية خلال الأعوام التالية على ١٨٧٨ م ، وخاصة مابين ١٨٧٨ و١٨٨٢ م في مصر ، حيث ظهر عدد وفير من الكتاب ، أهمهم في ميدان الفكر السياسي أديب اسحق وعبدالله النديم ومحمد عبده وحسين المرصفي ، وسيأخذون في انتقاء بعض المصطلحات دون غيرها والتركيز عليها . والمرحلة الثالثة هي مرحلة الاستقرار النسبي للمصطلح السياسي ، وهي التي سيصل اليها قاسم أمين ، وعلى الأخص أحمد لطفي السيد في كتاباته خلال أعوام ١٩٠٧ ـ ١٩١٤ م .

ولكن مرحلة «الاقتراح» لاتعني بالضرورة غموض الهدف . لأن الهدف السياسي والاجتماعي واضح عند رفاعة وعند خير الدين ، وهو عندهما معا : التحديث من القوة (وان كان الاختلاف بينهما سيظهر عند طلب : تحديث ماذا ؟ وقوة من ؟) وهناك ضرورة يتفقان عليها ، وهي : إعادة النظر في مفاهيم التقليد بصفة عامة ، وضرورة الأخذ في الفصل بين ماهو ديني وماهو زمني ، ولن يأخذ هذا عندهما صورة المجابهة ، ولكن يصبح من الواضح أن أصول السياسة الشرعية لاتستمر هي كل شيء ، ويأخذ مفهوم قد يسمى «السياسة المدنية» أو «العقلية» أو «البوليتقا» أو غير ذلك من الأسماء التي تظهر عند الطهطاوي والتونسي ، يأخذ في الظهور اعتمادا على مفهوم مقبول من ذات التقليد ، وهو مفهوم «المصلحة» . كذلك فان النظر السياسي يتغير أفقه بشكل جوهري بعد إضافة مفهوم السياسة المدنية الى مفهوم السياسة الشرعية ، وإرجاع هذا المفهوم الأخير الى مكان الإطار العام جدا لا أكثر ، وكأنه موجه أخلاقي ولا يزيد . يتغير أفق النظر السياسي لأنه يوسع من دائرة نظرية الحكم ليضم اليها المحكومين (على اختلاف تسمياتهم) الى الحاكم ، وليطالب بمشاركتهم الفعلية لا الاسمية في الحكم (على اختلاف في درجة المشاركة وطبيعتها) ، بعد أن كانت النظرية التقليدية لاتنظر عمليا الا الى الحاكم لتصبح وحسب نظرية في « الامامة» .

ومن جهة أخرى يتغير أفق النظر السياسي ليدخل وظائف جديدة على مهام الحاكم أهمها الرعاية الإيجابية لنفع مجموع المحكومين ، والتي تظهر في طلب نشر العمران والمعارف وتشجيع الأهالي على ذلك النشر الى جانب دور السلطة الحاكمة . وليس أدل على ثورية هذا التغير من أن النظرية التقليدية لم تكن ترى من

(١١٨) «المقدمة» ، ص٦٩ .

واجبات الحاكم العمل الايجابي على إسعاد أعضاء المجتمع ، بل قصرت مهمته على واجبات ذات طابع سلبي واضح وهو أداء الأمانات الى أهلها والقضاء بين الناس بالعدل ، كما انها لم تكن ترى من دور للرعية الا الطاعة .

ويظهر هذا الموقف على أوضح شكل وأفصحه من أن ابن تيمية يقيم كل رسالته في «السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية» على آية الأمراء التي تقول : «إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات الى أهلها ، واذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل . . . يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم» . ويقول ابن تيمية صراحة : «اذا كانت الآية قد أوجبت أداء الأمانات الى أهلها والحكم بالعدل ، فهذان جماع السياسة العادلة والولاية الصالحة»[118] . ويرى القارىء لكتابات خير الدين ورفاعة ، على الأخص ، اهتمامهما بتحويل «الرعية» من جسد لايتحرك بمبادرة منه الى كيان عضوي فاعل ، على اختلاف بينهما بالطبع في المضمون وفي الدرجة والهدف .

وهناك اتفاق بين الاثنين على أن غاية الاجتماع هو السعادة ، والسعادة في هذه الدنيا ، وهذا مفهوم جديد تماما وثوري بالقياس الى مفاهيم التقليد ،[119] وهو يدل على أن الاطار العام للفكر السياسي والاجتماعي يصبح الانسان في واقع الأمر حتى وان ظهر على مستوى التصريح غير ذلك . وهما يشعران شعورا قويا بفكرة المجموع البشري ، ولكنها لا تأخذ عندهما الا شيئا فشيئا شكل الجماعة المنظمة في حركة الحياة الفعلية والتي هدفها هو «المصلحة العمومية» . ومن المهم أن نلاحظ اختفاء اصطلاح «الجماعة» عمليا عند الاثنين ، بينما كان اصطلاحا تقليديا رئيسيا .

ويرتبط بالانتقال من الإطار الديني الى الإطار المدني ما لاحظنا من اختفاء تعبير «المؤمن» و«المؤمنين» من المصطلح السياسي ، فهذا أمر طبيعي حيث يصبح المجتمع ذا تنظيم يهدف الى مصلحة العموم وإسعاد الأهالي ، فليس عضو الهيئة الاجتماعية عضوا فيها من حيث هو مؤمن يدين بدين الاسلام ، بل من حيث هو مشارك عامل في نشاط الجماعة . ولاختفاء مفهوم «المؤمنين» عند كل من رفاعة وخير الدين أسباب أخرى بعد ذلك متباينة . فرفاعة ، باتجاهه الشخصي كمصري ومتابعةً لاتجاه حاكم مصر في وقته ، لا يهتم الا بأهل المجموعة «الوطنية» التي تعيش في البلاد المصرية ، وهو يدعو دعوة قوية إلى التسامح الديني ، بل وإلى التعايش الديني . أما خير الدين فانه كان يفكر كرجل سياسة ، وكانت المشكلة الكبرى للسياسة العثمانية في عصره هي خطر نزع ممتلكاتها التي يسكنها غير المسلمين من تحت سيطرتها ، فكان من الطبيعي أن يؤكد خير الدين على الرعوية للدولة وليس الانتماء الديني .

وهذا ينقلنا إلى تفسير غياب مصطلح «المواطن» عند رفاعة وعند خير الدين على السواء . ونشير أولا إلى أنه من الخطأ منهجيا أن نبدأ بوضع مصطلح لنبحث في وجوده أو غيابه ، انما المهم هو البحث في «المفهوم» ، وهذا يغير كثيرا من وجهة النظر . فالواقع أنه اذا كانت لفظة «المواطن» ذاتها لا تظهر عند خير الدين أو

---

(١١٨) ابن تيمية ، «السياسية الشرعية» ، ص١٦ من طبعة دار الشعب ، ١٩٧١ .

(١١٩) صحيح أنه كان هناك دائما حديث عن «سعادة الدارين» ، ولكنه كان مجرد كلام ، وانتهى الأمر منذ سيادة العنصر التصوفي الى الاهتمام بالسعادة في الدار الآخرة وحسب .

الطهطاوي ، فانه تظهر تعبيرات تقرب منها ، مثل «المستوطن» ، «أهل الاستيطان» ، «فرد من أفراد الجمعية» ، «الوطني» ، «البلدية» ، وهذه كلها تظهر عند رفاعة الطهطاوي ، كما تظهر عند خير الدين بتعبير «محب الوطن» .

ومع ذلك فان المهم ليس ظهور التعبير ، بل مضمونه . وهنا نلاحظ ملاحظتين أساسيتين :

أ ـ اذا كان هناك ما يقابل اصطلاح «المواطن» عند رفاعة الطهطاوي وبصيغة المفرد ، فانه ليس هناك مايقابله عند خير الدين على الاطلاق ، لأن التونسي يستخدم دائما صيغة الجمع عند الحديث عن المحكومين ، فهو لم يتوصل بعد إلى صياغة مفهوم «الفرد» الذي يشارك على نحو ما في حركة الجماعة ، انما هو دائم الحديث عن الأمة والرعية والرعايا وأهل المملكة وما شابه . أما تعبير «محب الوطن» الذي أشرنا اليه فمن الواضح من السياق ، كما أشرنا في مكانه ، إلى أنه يدل على خير الدين التونسي في حديثه عن نفسه ، وليس مصطلحا سياسيا على مايبدو .

كيف نفسر هذا الموقف ؟ من الواضح أن السبب يكمن في طبيعة نظرية الحكم عند خير الدين التونسي ، فهي أساسا نظرية في الدولة ، وهي ثانيا نظرية ترى أن شئون الحكم من اختصاص الإمام في المحل الأول ، وإلى جانبه الوزراء وفئة أهل الرأى أو الشورى في المحل الثاني ، والشورى فرض كفاية لا فرض عين ، فيكفي أن تقوم بها قلة ، وهي في هذا تنوب عن الأمة كلها . وفي هذا الاطار لا مجال لاشتراك كل الرعية وكل فرد . ولذلك كان من الطبيعي أن يختفي مفهوم «المواطن» أو ما يقابله عند خير الدين التونسي .

أما الطهطاوي ، فان اهتمامه يتجه إلى المجتمع ككل ، ومجتمعه كان يهتم بالفعل ، ومنذ الحملة الفرنسية ، بعنصر «الاهالي» ، من حيث هم كيان مستقل عن الحاكم ، سواء أكان بونابرت أم محمد علي نفسه ، حيث إن الذي عينه انما هم ممثلو الأهالي ، أم عند سعيد فيما ذكره عنه عرابي[120] ، أو عند اسماعيل الذي أنشأ عام ١٨٦٦ «مجلس شورى النواب» . ومن جهة أخرى ، من جهة الأهالي ذاتهم ، فان كل تاريخ مصر في عمر رفاعة الطهطاوي هو تاريخ تدرج العنصر المصري في الدخول الى الوظائف العامة بأشكالها . ومن جهة ثالثة ، هي جهة رفاعة نفسه ، فانه كان هو ذاته نموذج «الشخص من الاهالي» أو «الوطني» الذي فرض نفسه على الهيئة المديرة لأمور المجتمع ، وكلها كانت من غير المصريين في بداية حكم محمد علي . لهذا كله كان من الطبيعي أن يهتم الطهطاوي ، ليس «بالجمعية» ككل وحسب ، بل وكذلك بأعضاء الجمعية ، ومن هنا بأفرادها ، حتى يصل إلى مفهوم «الوطني» ليحدد له حقوقه وواجباته ، وهذه الأخيرة تنصب على ضرورة إسداء النفع «للأخوة الوطنية» .

ب ـ والملاحظة الثانية هي استدراك مباشر لمضمون هذه السطور الأخيرة فحتى اذا كان هناك عند رفاعة الطهطاوي ما يقابل كلمة «المواطن» ، فان هذه المقابلات لاتدل في الواقع على «مفهوم» تلك الكلمة كما يفهم اليوم ، وفي إطار التنظيمات السياسية المأخوذة عن الغرب . فالمواطن هو العنصر الأول والحقيقي في النظام السياسي الغربي ، وهو مع غيره من المواطنين

(١٢٠) أحمد عرابي ، «كشف الستار عن سر الأسرار في النهضة المصرية المشهورة بالثورة العرابية ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ، ص ١٥-١٨

مصدر السلطات السياسية كلها . أما في تصور رفاعة الطهطاوي كما يدل عليه كتاب «المناهج» ، فان وظائف أعضاء* الجمعية تحد بحدود المنافع العامة أي المشروعات الاقتصادية على الأخص . أما الدور الايجابي في الفعل السياسي فان الطهطاوي لايزال يخص به الحاكم وحده . ويكفي هنا أن نشير إلى أوضح نصوص «مناهج الألباب المصرية» حيث يقول الطهطاوي : «الملك كالروح والرعية كالجسد ، ولا قوام للجسد الا بروحه ، ولكن من لطف الله تعالى بعباده أجرى عادته في كل زمان أن ينصب في الأرض من ينصف المظلوم من الظالم ويردع أهل الفساد عن المظالم ، ويصنع للرعية جميع المصالح ، ويقابل كل أحد بما يستحقه من صالح وطالح . فقد استبان من هذا احتياج الانتظام العمراني الى قوتين عظيمتين : إحداهما القوة الحاكمة الجالبة للمصالح الدارئة للمفاسد ، وثانيتهما القوة المحكومة ، وهي القوة الأهلية المحرزة لكمال الحرية المتمتعة بالمنافع العمومية فيما يحتاج اليه الانسان في معاشه ووجود كسبه وتحصيل سعادته دنيا وأخرى» .[١٢١]

ونشير أخيرا إلى أن انسحاب «المؤمن» و«المؤمنين» من الاصطلاح السياسي لا يقابله التأكيد على (اصطلاحات أخرى كتلك التي أشرنا إليها) فحسب بل وكذلك ظهور نغمة جديدة تماما على الثقافة التقليدية ، وهي اهتمام كل من رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي على السواء بـ«الانسان» بصفة عامة ، أي بما يسمى أحيانا مفهوم «البشرية» مجردا عن نسبة دينية محددة .

ونأتي الآن إلى جوهر الفروق بين رفاعة وخير الدين في الميدان الذي يخص هذه الدراسة . وربما تعود الفروق التفصيلية إلى أخرى تخص : الإطار والانتماء والهدف والسبل والبعد التاريخي . .

وقد أشرنا من قبل إلى اختلاف إطار فكر كل منهما : فالتونسي رجل دولة ومفكر يهتم بنظرية الحكم ، ويرى أن إصلاح الدولة هو مفتاح إصلاح حال الأمة الإسلامية . أما الطهطاوي فهو رجل من الأهالي المصريين يهتم بوطنه ، وإطاره هو إصلاح المجتمع ككل بما فيه من حاكم ومحكوم . وربما كانت عناوين كتبهما دالة بذاتها على اختلاف الإطار عند كل منهما .

والحق أن أساس كل الاختلافات بين الاثنين يقع في الاختلاف بشأن المسألة الثانية : الانتماء . فليس عجيبا الا يذكر خير الدين اسم تونس في كل مقدمته الا مرتين «الديار التونسية» و«القطر الافريقي»[١٢٢] ، وعلى نحو عرضي لا لذاتها ، بينما تمتلىء كتب رفاعة باسم مصر وفكرة الوطن وبتمجيدهما . ان خير الدين ينتمي في الواقع الى ثقافه ، بينما ينتمي رفاعة إلى أرض وقوم . لقد كان خير الدين مملوكا شركسيا ، ولم يصل إلى تونس الا في سن السابعة عشرة وعاش في قصر باي تونس . فارتباطه الأول هو بالثقافة التي تربى عليها في تركيا وفي تونس ، وهي الثقافة الإسلامية ، وبالدولة التي ربته ليكون خادما لها ، وهي الدولة العثمانية . ولهذا سيظل خير الدين التونسي واضعا نصب عينيه طوال «مقدمته» وطوال حياته العملية على السواء مصلحة الدولة العثمانية ، وبالتالي مصالح المجموعة

(١٢١) «مناهج الألباب» ، ص٢٣٤ .

(١٢٢) «المقدمة» ، على التوالي : ص٤٢ ، ٢٤ .

البشرية التي تحكمها أو ترغب في احتكار تمثيلها ، وهي الأمة الاسلامية . أما رفاعة الطهطاوي ، فانه بالرغم من مديحه لوالي مصر ، الا أنه يظهر في «تخليص الابريز» ممثلا لأهالي مصر وليس لواليها ، وهو يتحدث عن فرنسا وباريز ناظرا اليهما بعين ، وعينه الأخرى دوما على مصر ، ولاينسى أن يذكر في تأثير واضح «وطنه الخصوصي» ، وهو مدينة طهطا بجوار سوهاج في صعيد مصر ، ويتألم لنفيه في عهد عباس الأول إلى السودان ، لأن ذلك معناه حرمانه من نفع وطنه[١٢٣] .

واختلاف الانتماء يؤدي إلى اختلاف الهدف . إن هدف خير الدين هو تقوية الدولة العثمانية لتستطيع مجابهة الدول الأوربية والمحافظة على أملاكها ، أما هدف رفاعة فهو إعادة تنظيم المجتمع المصري دولة ونظاما وناسا ووعيا وفكرا وأخلاقا وعادات ، وهذا كما أشرنا ، هو الموضوع الحقيقي لكافة كتاباته ، ومنذ «تخليص الابريز» ذاته .

ونتج عن الاختلاف في الهدف اختلاف في تشخيص الوسيلة : فمن الطبيعي أن يرى خير الدين أن وسيلة إعادة القوة إلى الدولة العثمانية هي إعادة تشكيل التنظيمات السياسية ، بينما يرى رفاعة أن وسيلة «النهوض بالوطن»[١٢٤] وإرجاع مصر إلى سالف مجدها هو قيام أعضاء الهيئة الاجتماعية بواجبات الأخوة الوطنية وقيام الحكومة والأهالي على السواء بتنشيط المنافع العمومية .

ويؤدي هذا بدوره الى اختلاف في الأولوية التي يوليها كل منهما الى الأمة والدولة : فنجد أن هناك عند رفاعة هدفا أساسيا ، وإن يكن ضمنيا غير صريح ، فهو فصل مصر عن الإطار العثماني ، بينما نرى أن من الأهداف الأساسية عند خير الدين هدف تقوية الدولة العثمانية وإبقاء سيطرتها ، ليس على الأقطار الاسلامية الخاضعة لها وحسب ، بل وكذلك على تلك غير الاسلامية . وبينما نجد أن رفاعة يهدف في الواقع ، وإن لم يذكر هذا صراحة ، إلى إيجاد كيان يقابل الدولة بل ويوازنها ، وهو كيان الوطن أو الهيئة الاجتماعية أو كما قال مرة «الرأى العمومي» ، بحيث أننا نستطيع أن نقول إنه يريد وضع «الأمة المصرية»[١٢٥] ، إن لم يكن فوق الدولة (أي التنظيم السياسي الحاكم) ، فعلى الأقل في مواجهتها ، وذلك بطرق شتى ليس أقلها طلبه تعميم التربية السياسية لكل الأهالي[١٢٦] ، وتأكيده الشديد على ضرورة الاهتمام بتنظيم الأهالي في «البلديات» المحلية في «مناهج الألباب المصرية»[١٢٧]، نقول اننا بينما نجد رفاعة على هذا الموقف ، فان خير الدين كان يرى بالطبع أن الأولوية للدولة على أقطارها ، وهو لا يعترف بنسبة الأمة إلى الجماعة الاسلامية ولا يعقل أن يقول مثلا «الأمة المصرية» . ونقول باختصار : إن الدولة عند خير الدين فوق الأمة ، بينما الأمة والوطن عند رفاعة يقفان في مجابهة الدولة ، إن لم نقل فوقها أو ضدها .

ويؤدي الاختلاف في الانتماء أخيرا إلى اختلاف في

---

(١٢٣) «مناهج الألباب» ، ص١٧٦ ، ١٨٦ .
(١٢٤) «نفس المرجع» ، ص١٦٥ .
(١٢٥) «مناهج الألباب» ، ص ١٦٥
(١٢٦) «مناهج الألباب» ، ص٢٣٤ ، «المرشد الامين» ، ص٦١-٦٢ .
(١٢٧) «مناهج الألباب» ، ص٢٤٠-٢٤٥ .

طبيعة «البعد التاريخي» الذي يدور فيه فكر كل من خير الدين ورفاعة . فمن الواضح أن خير الدين لا يستطيع النظر إلى أبعد من الدولة الاسلامية الاولى ، كما أنه ، لإحساسه بمدى الخطر المحدق بالدولة العثمانية ، يركز على الحاضر ونادرا مايجعل المستقبل بؤرة اهتمام رئيسية عنده . أما رفاعة فمن الواضح أنه لا يفكر للحاضر بل للمستقبل ، كما أنه يتعدى ببصره مصر الحديثة إلى كل عصورها السابقة ويمجد عصرها القديم على الأخص تمجيدا شديدا . وهذا أمر طبيعي : لأن مصر ذاتٌ تاريخية وحضارية وسكانية يسهل تتبع ماضيها ، وليس الحال كذلك مع الدولة العثمانية .

بعد كل هذا ، وبعد الإشارة إلى الاختلافات القوية بين خير الدين التونسي ، مفكرا إسلاميا للدولة العثمانية ، ورفاعة الطهطاوي ، مفكرا مصريا مسلما للوطن المصري ، وإلى اتفاقهما مع ذلك على ضرورة الفصل بين العنصر الديني والعنصر الزمني في إدارة شئون المجتمع ، وإلى إضافتهما مفهوم السياسة المدنية إلى مفهوم السياسة الشرعية ، وإلى اختفاء مفهوم «المؤمنين» عندهما ، وإلى اتجاه خير الدين نحو إعلاء الدولة على الأمة ، واتجاه رفاعة إلى إعلاء الأمة والوطن على الدولة ، بعد كل هذا ، هل يمكن القول إنهما أرادا إعلاء الدولة من جهة والأمة والوطن من جهة أخرى على الدين ؟

الاجابة الواضحة هي بالنفي ، فسيظل مفهوم «الأمة الاسلامية» مفهوما أساسيا في فكر خير الدين ، وسيظل مفهوم «الاخوة الاسلامية» قائما وفعالا في فكر رفاعة الطهطاوي ، ولن يختفي هذا المفهوم عنده لصالح مفهوم «الاخوة الوطنية» ، بل سيبقى الاثنان جنبا لجنب . ومهما بعد الفكر المصري الحديث ، لدواعي الحاجة الوقتية ، عن الإشارة إلى البعد الاسلامي ، فانه يبقيه دائما في أفقه وهو يعي على نحو ما أن الانتساب الاسلامي قوة له .

❊ ❊ ❊

صدر حديثاً

تاريخ مختصر لمصر الحديثة *

تأليف : عفاف لطيف السيد مارسوت
عرض وتحليل : عبد المالك التميمي

قسم التاريخ ـ جامعة الكويت

يدور الموضوع الرئيسي للكتاب حول عدم مشاركة الشعب المصري بالقرار السياسي ، وان مصر قد عانت من الاحتلال الأجنبي بكل أنواعه ، ولم تحظ بحكم وطني إلا بعد ثورة عام ١٩٥٢ ، كما لم يسمح بقيام الأحزاب وتعددها الا في فترة الليبرالية ما بين ١٩٢٢ - ١٩٥٢ والفترة الأخيرة .

استعرض الكتاب تاريخ مصر منذ الفتح العربي الاسلامي حتى حكم مبارك ، ويتألف من سبعة فصول ، ويقع في ١٥٠ صفحة من القطع المتوسط .

فتح مصر :

سيطرت الجيوش العربية على مصر في عهد الخليفة عمر بن الخطاب بقيادة عمرو بن العاص في عام ٦٣٩م ، وكان المواطنون إذ ذاك من المسيحيين الذين أطلق عليهم الأقباط ، وبدأ التحول إلى الإسلام كما هاجرت قبائل عربية إلى مصر أثناء وبعد الفتح .

كان فتح مصر سهلا وتعاون المواطنون مع الفاتحين بسبب معاناتهم من الحكم البيزنطي . لقد استعرض هذا الفصل معلومات تاريخية معروفة كمدخل لتاريخ مصر الحديث . تحدث فيها عن وضع مصر في عصر الخلفاء الراشدين ثم الأمويين وذكرت المؤلفة بأن أقباط مصر اليوم يشكلون ١٠٪ من السكان ، وأشارت الى الصراع حول الخلافة والصراع حول المذهب الشيعي ، كذلك استعرض وضع مصر في العصرين العباسي والعثماني .

المهم في الفصل الأول هو أن المؤلفة قد ذكرت بأن المؤرخين لتاريخ مصر لم يهتموا بعامة الناس وركزوا

* AFAF — LUTIF AL-SAYID MARSOT: A SHORT HISTORY OF MODERN EGYPT; CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 1985

على الحكام والحكومات فهناك الاحتفالات الخاصة بارتفاع منسوب المياه في النيل، والتجارة في عهد الاخشيديين وكيف كان المواطنون يدفعون الضرائب العالية للطبقة الغنية. وفي القرن العاشر جاء الفاطميون إلى الحكم في مصر وانقسم العالم الإسلامي الى سنة وشيعة في مصر مدة قرنين من الزمان حتى ١١٧١م.

العصر المملوكي ١٢٥٠م- ١٥١٦م:

لقد واجه المماليك خطر تقدم المغول بقيادة هولاكو الذي دمر بغداد، وأنهى حكم العباسيين في عام ١٢٥٨م في شرق العالم الاسلامي، وقد تمكن المماليك بقيادة الظاهر بيبرس من هزيمة المغول في بلاد الشام في عين جالوت، ويعتبر بيبرس مؤسس الدولة المملوكية وبعده جاء قلاوون الذي أكمل مهمة سابقه في الانتصار على المغول. أما حلفاؤه فقد دب الصراع بينهم وأدى إلى ضعف المماليك.

وفي بداية القرن الرابع عشر انتشر مرض الطاعون في مصر، وأودى بحياة الكثيرين من السكان، وساد التخلف والضعف مصر خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، وأصبح وضعها خطيرا لنقص المواد الأساسية وضعف قوة العمل. ويرجع المقريزي سبب ذلك التدهور الى صراع وفساد الحكام الذين قادوا البلاد الى ذلك الوضع وعدم الاستقرار والخراب الاقتصادي. إن هذا الوضع المتردي أتاح للقوى الطامعة الخارجية وخاصة المغول مهاجمة مصر ولكنهم لم يتمكنوا من احتلالها.

مع نهاية القرن الخامس عشر ظهر العثمانيون كقوة عسكرية كبيرة، وتوسعوا في أوربا وآسيا وأصبحت أراضيهم على حدود أراضي المماليك. وكان المماليك في ذلك الوقت قد فقدوا قوتهم عسكريا، وسيطر العثمانيون على شمال بلاد الشام والعراق وسقط التحالف الفارسي المملوكي لمواجهة العثمانيين فهزم العثمانيون الفرس ومن ثم المماليك في مصر عام ١٥١٧م.

العصر العثماني في مصر:

عين السلطان العثماني محمد علي واليا على مصر عام ١٨٠٥ وهو من أصل ألباني أو كردي، واستقل بمصر يحكم باسم العثمانيين حتى عام ١٨٤٨، وبدأ عملية تحديث وتطوير مصر. ويمكن تقسيم حكمه الى فترتين: ففي الفترة الأولى اهتم بترسيخ حكمه والقضاء على المماليك، والثانية تركزت على البناء والتوسع الاقتصادي والعسكري، وعمل على إقامة سلطة مركزية وضعت القوانين فنشطت التجارة في عهده.

بعد استقرار وضع محمد على في مصر بدأ وضع خططه الاقتصادية والعسكرية، وما تحقق في عهده في هذين المجالين يدل على أن محمد على كان عقلية قد سبقت زمانها في مثل هذه المجتمعات. فإنجازاته الأساسية كانت كبيرة، وأصبح لمصر قوة اقتصادية وعسكرية هامة في المنطقة في عهده. كما اهتم بالزراعة ليس للاكتفاء الذاتي فحسب بل وللتصدير، وبدأ في إدخال الصناعة الحديثة الى مصر، كما بدأ في بناء الجيش وتقويته وتسليحه تسليحا حديثا كما قام ببناء القوة البحرية. وكان التصنيع منذ البداية قد تركز على الصناعات الحربية حتى تتمكن مصر من الاعتماد على نفسها عسكريا. كما أقام صناعات النسيج باستعمال القطن المصري المحلي. وعندما بدأ الانتاج الصناعي

كان لابد من إيجاد الاسواق لتصريفه ، ووضع برنامجا للتوسع العسكري على طرق التجارة التقليدية حتى وصل إلى الحجاز في الجزيرة العربية عندما طلب السلطان مساعدة محمد علي للقضاء على ثورة الوهابيين ضد السلطة العثمانية ، وكان السلطان العثماني يأمل إما في القضاء على محمد علي أو القضاء على الوهابيين والأمر في كلتا الحالتين لصالحه. وتمكن محمد علي من هزيمة الوهابيين عام ١٨١٨م ولكن ذلك لايعني انتهاء الحركة الوهابية ، وأقدم محمد علي على احتلال السودان لتأمين وضعه في مصر والاستفادة من تجارتها وأصبح قوة يخشاها السلطان العثماني .

وبدأت محاولات السلطة العثمانية إضعاف محمد علي عن طريق إضعاف جيشه وعدم دعمه بالرجال والمال لكنه تمكن من بنائه على أسس عصرية وبناء قاعدة اقتصادية أصبح معها قادرا على الاعتماد على نفسه . وتحسنت الزراعة لكن التوسع في الأراضي والتطور الصناعي قد خلق مشكلات ذات طابع سياسي واقتصادي في إدارة هذه المناطق وتوفير الجيش اللازم للدفاع عنها ، وكان دخول محمد علي وابنه ابراهيم باشا في حروب عديدة في الحجاز والسودان وكويت وقبرص والشام قد استنزفت طاقات مصر وقد امتدت من ١٨١١ حتى ١٨٤٠ .

وتركز سعي محمد علي على الاستقلال الاقتصادي والعسكري في مصر عن الدولة العثمانية مع الابقاء على الاتصال الثقافي معها . وكان الغرب يتحرك باتجاه استعمار بلدان الشرق ويخطط للتغلغل في الامبراطورية العثمانية كما بدأ باحتلال بعض الاقطار العربية مثل الجزائر وعدن . فعقدت بريطانيا اتفاقية مع الامبراطورية العثمانية في الوقت الذي بدأ فيه الصراع العسكري بين المصريين والعثمانيين . لكن خلفاء محمد علي لم يكونوا في مستواه من حيث المهارة السياسية والقوة ، وأضعف ذلك مصر فالخديوي عباس أراد أن يعود الى الدولة العثمانية كما حاول الخديوي اسماعيل المحافظة على استقلال مصر عن العثمانيين لكنه أتاح الفرصة للتغلغل الغربي في مسألة مشروع حفر قناة السويس والديون التي غرقت فيها مصر ، وأدت إلى احتلالها من قبل بريطانيا عام ١٨٨٢م .

لقد كانت فترة الخديوي اسماعيل مهمة في ١٨٦٣م - ١٨٧٩م رغم عدم امتدادها لأكثر من ست عشرة سنة .

وقد سعى بعض ملاك الأراضي في أواخر أيام الخديوي اسماعيل لتشريع دستور يمنحهم الحماية والضمان ، وتولى الخديوي توفيق السلطة وشجع أولئك الملاك لتحقيق مطلبهم . في ذلك الوقت ظهر جمال الدين الأفغاني وبدأ نشاطه في مصر وخارجها مطالبا بالنهضة والاصلاح الديني ، وكان فكره وتياره سياسيا فقد طالب بحركة دستورية تستفيد من تطور الغرب والاعتماد على الشباب في النشاط الفكري الصحفي لطرح أفكار ليبرالية متنورة ، وكان لنشاطه تأثير حيث أدى إلى تكوين الجماعات والاتجاهات السياسية في مصر التي تطالب بالتحرر والاصلاح .

ولم ترتح كل من بريطانيا وفرنسا لما كان يجري في مصر فقد أرسلتا أسطوليهما إلى الاسكندرية ، وافتعلتا بعض الحوادث الفردية في المدينة لتكون مبررا لتدخل خارجي بحجة حماية الجاليات الأجنبية وحقوق الدول الأوربية في قناة السويس .

الاحتلال البريطاني :

نزلت القوات البريطانية في الاسكندرية وتقدمت

الى القاهرة والسويس والاسماعيلية . وطلب الخديوي اسماعيل من تلك القوات أن وافق على احتلالها لمصر لتثبيت سلطته ، وتم احتلال مصر عام ١٨٨٢ واستمر حتى عام ١٩٥٤م .

وكانت ثورة أحمد عرابي قد بدأت بعد الاحتلال مباشرة ، وقضى الانجليز عليها ، ولمدة عشر سنوات بعد القضاء على ثورة عرابي لم يكن هناك ما يشير الى تحرك الحركة الوطنية المصرية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وكانت الوعود البريطانية باقامة نظام دستوري ديمقراطي في مصر تثار في تلك الفترة ، وان بريطانيا ستقود البلاد لأن الشعب المصري ، كما ادعت بريطانيا، غير قادر على قيادة نفسه وحفظ حقوق الدول الأخرى في مصر .

وفي نفس الوقت الذي قامت به ثورة عرابي في مصر قامت ثورة المهدي في السودان الذي كان قد احتله محمد علي . وخلق ذلك ضغطا مضاعفا على الاستعمار البريطاني في وادي النيل . اكتشف المصريون ان بريطانيا لم تف بوعدها ، وظهر مصطفى كامل ليقود المقاومة ضد الوجود الاستعماري ، ويحرض الناس على الثورة ، ويحرك الجماهير للنهوض الوطني والتحرر ، وكان قد بدأ نشاطه في فرنسا ثم انتقل الى مصر . ومع بداية القرن العشرين تمكنت بريطانيا من تحويل الاقتصاد المصري الى تابع لاقتصادها بعد أن استقرت أوضاعها وركزت اهتمامها على أن يكون القطن المصدر الأساسي الذي تستفيد منه صناعات النسيج البريطانية ، وقد بدأ الفلاحون يتذمرون من تحويل منتجاتهم للتصدير الخارجي ، وجاءت معركة دنشواي والمذبحة التي ارتكبتها القوات البريطانية في عام ١٩٠٦ بسبب مقتل ضابط بريطاني لتحرك الشعور الوطني وتبلور الوعي الوطني ضد الوجود الاستعماري .

وأثناء الحرب العالمية الأولى كانت معاناة الفلاحين والعاملين في الحكومة كبيرة بسبب ارتفاع الاسعار ، ونقص المواد الغذائية ، ولما وضعت مصر تحت الحماية البريطانية عام ١٩١٤ واستمر الوجود العسكري والسياسي البريطاني في مصر بعد الحرب رغم مبادىء الرئيس الأمريكي ويلسون في حق الشعوب في تقرير المصير ، كان لابد من النضال من أجل تحقيق الاستقلال ، فقامت ثورة سعد زغلول عام ١٩١٩ ، واعتقل ونفي الى مالطة وعاد الى البلاد . ووجدت السلطات البريطانية أنه لابد من بعض التنازلات في عام ١٩٢٢ لتهدئة الشعب وضمان وجود ومصالح بريطانيا في مصر ، جاء ذلك التوجه مواكبا لسياسة الانتداب التي اقرتها عصبة الأمم عام ١٩٢٠ وفرضت على أقطار المشرق العربي .

التجربة الليبرالية ١٩٢٢ - ١٩٥٢ :

في بداية العشرينات طرحت السلطات البريطانية مسألة الاستقلال السياسي لمصر وقيدتها في معاهدة عام ١٩٢٢ تضمنت أربعة بنود أساسية هي : الدفاع عن مصر ضد أي عدوان خارجي ، أمن الاتصالات في الامبراطورية البريطانية والمقصود هنا ضرورة السيطرة على قناة السويس لتحقيق هذا الغرض ، ثم حماية المصالح الأجنبية في مصر ، وأخيرا حماية الأقليات فيها . وتقرر اجراء انتخابات في البلاد ، ولعب سعد زغلول وزملاؤه الذين كانوا أعضاء في حزب الأمة دورا سياسيا في دفع الأوضاع لتحقيق مكاسب دستورية في عهد الملك فؤاد . جرت الانتخابات للبرلمان في يناير ١٩٢٤ ، وحصل حزب الوفد على الأغلبية الساحقة من المقاعد ، وأصبح سعد زغلول رئيسا للوزارة ، وهو أول فلاح مصري يصل الى هذا المنصب . وكانت هناك خلافات بينه وبين الملك حول الدستور فكان

زغلول يسعى لتطبيق مواد الدستور وتقييد نفوذ الملك ، وهدد بالعنف إذا لم يلتزم الملك بسلطة البرلمان ، وسعى زغلول لاتفاقية مع بريطانيا تلغى بنود المعاهدة السابق ذكرها وتحرر مصر من تدخل بريطانيا في شئونها . لقد كانت العشرينات سنوات النشاط الوطني وتكوين الأحزاب السياسية ولما لم يستطع سعد زغلول تحقيق برنامجه قدم استقالته بسبب ضغط السلطات البريطانية عليه ، وعلق البرلمان . توفي سعد زغلول عام ١٩٢٧ ، وتولى النحاس زعامة الوفد وأطيح بحكومة الوفد عام ١٩٢٩ ، وأصبحت الحكومة بيد الأقلية البرلمانية ولذلك لم تكن شعبية ولم تستمر طويلا . وبعد انتهاء فترة ايقاف البرلمان عادت الانتخابات وعاد الوفد الى الساحة السياسية مرة أخرى ، وحصل على الأغلبية ، وعين النحاس رئيسا للوزارة لمدة عدة اشهر استقال بعدها وعرف المصريون أنه كانت هناك ثلاثة أسس للسياسة البريطانية في بلادهم هي : أن السلطات البريطانية تدعم الملك لأنها هي التي عينته ملكا ، ثم إن الخطوات التي تتخذ في مصر يجب أن تكون مع المسؤولين البريطانيين وليس مع المصريين لضمان مصالح بريطانيا فيها ، والأساس الثالث هو أن الحكومة المصرية تبقى ما دامت متعاونة مع السلطات البريطانية .

ومع نمو الحركة الوطنية المصرية في الثلاثينات نتيجة لتطور الوعي السياسي وللظروف الاقتصادية وللممارسات البريطانية فإن مؤشرات تطور الأوضاع في مصر كانت تشير الى تطور حقيقي لولا الحرب العالمية الثانية وظروف المستعمرات تحت النفوذ الغربي فيها .

لم تحقق وزارة صدقي في الثلاثينيات أي تقدم في المجال الاقتصادي لأنه من الطبقة الاقطاعية ، ولم يساعد عامة الناس والطبقات الفقيرة . إن ملاك الأراضي الذين كان لهم نشاط سياسي عملوا من أجل مصالحهم ولم يقفوا الى جانب الفلاحين لأنهم كانوا يخشون على امتيازاتهم إذا خالفوا السياسة البريطانية ، وكانت النتيجة أن افتقدت الحركة الوطنية المصرية آنذاك الدعم الشعبي الواسع ولم تكن الدعوة الى الاستقلال مرتبطة بقضية اجتماعية واقتصادية واضحة . لقد اتهم المثقفون المصريون الاحتلال البريطاني بأمرين أساسين : الأول ، إبقاء الشعب المصري أميا ، وغير متعلم ، والثاني ، قتل الصناعة المصرية من أجل تطور زراعي محدد بزراعة القطن والحبوب لصالح السوق البريطانية للتصدير . ومنذ ثورة ١٩١٩ حتى الحرب العالمية الثانية كانت المرأة المصرية تلعب دورا في تحرر المرأة وفي الوعي الوطني وأبرز تلك النساء حينها كانت هدى شعراوي .

وعاد الوفد مرة ثانية للسلطة في منتصف الثلاثينات بعد فوزه في الانتخابات وتحالفت الأحزاب لتطلب من السلطات البريطانية التفاوض بشأن المعاهدة المصرية البريطانية واستجابت بريطانيا ولكن معاهدة ١٩٣٦ م لم تغير من جوهر معاهدة ١٩٢٢م .

عندما قامت الحرب العالمية الثانية تعرضت مصر لتدخل عسكري ألماني بريطاني وجرت معركة العلمين الشهيرة في مصر بين الانجليز والألمان ، وانعكست تلك الحرب على الوضع في مصر فشحت المواد الغذائية ، وارتفعت الأسعار لأن تلك المواد كانت توجه للجيش البريطاني في مصر . وبعد توقيع الاتفاق لإنهاء القتال ظهر الجنود الانجليز في شوارع الاسكندرية وأسواقها وسواحلها بصورة استفزازية . وفي عام ١٩٤٢ م عاد الوفد للحكم في ظل معارضة قوية للوجود البريطاني ، واستمر الوفد في الحكم لأن السلطات البريطانية كانت تريد ذلك .

دخلت مصر الأمم المتحدة بعد الحرب الثانية ، ومرة أخرى ظهرت مسألة جلاء القوات البريطانية ، وطالب مجلس الأمن مصر وبريطانيا بالتفاوض بشأن الموضوع . إن المعاهدة البريطانية المصرية تنص على بقاء القوات البريطانية في مصر لمدة عشرين سنة ولم تر بريطانيا مبرراً لتغييرها .

وفيما يتعلق بالسودان ، فالمفترض بموجب الاتفاقية أن يصبح تحت إدارة مصرية ولكنه أصبح تحت ادارة بريطانية . طالب المصريون بوحدة مصر والسودان ، ولكن السودانيين طالبوا باستقلال بلادهم .

بدأت المشكلة بين السلطات البريطانية والوفد مع معاهدة ١٩٣٦م ومع ثورة فلسطين في تلك السنة ضد الهجرة الصهيونية الى فلسطين . لقد تظاهرت حكومة النحاس بحماس للقضية الفلسطينية منادية العرب لعمل يوقف المؤامرة الصهيونية ، ولكن الأوامر البريطانية قد صدرت في مصر بعدم اتخاذ أية خطوات لمساعدة الفلسطينيين ، وأمرت بعدم السماح للقادة الفلسطينيين بالحديث عن قضيتهم شعبيا في مصر . وكانت السلطات البريطانية تلمح بأن أي نشاط ضد السياسة البريطانية سيعرقل الجهود لمراجعة المعاهدة .

وكان قد ظهر في ذلك الوقت حزب الاخوان المسلمين الذي طرح نفسه بديلا للوفد في مصر وتفاعل مع القضية الفلسطينية بسبب ضياع بيت المقدس . وعندما أنهت بريطانيا انتدابها على فلسطين عام ١٩٤٨ قامت الحرب بين العرب واليهود ، وكانت مصر من الدول العربية التي شاركت في تلك الحرب ولم يكن جيشها مهيأ لدخول أية حرب ، وليس لديه أسلحة حديثة لأنه كان تحت قيادة الجيش البريطاني في مصر .

وحول دخول الجيش المصري حرب فلسطين تذكر المؤلفة أن رئيس الوزراء المصري ووزراءه لم يكن لديهم علم بدخول مصر الحرب وقد قرأوا الخبر في الصحف دون علمهم ، ولم تذكر الأدلة على ذلك . فالمعروف أن الدول المؤسسة للجامعة العربية ومصر واحدة منها قد اتخذت قرارا بعد اجتماعها في لبنان بدخول الحرب ضد الحركة الصهيونية في فلسطين بعد رفض الدول العربية لمشروع تقسيم فلسطين عام ١٩٤٧ م .

دخل الجيش المصري حرب فلسطين وكان السلاح قديما والجيش ضعيفا ، وكانت النتيجة كارثة لأن حالة الجيوش العربية الأخرى كانت مماثلة . وكانت حرب فلسطين تجربة غنية للجيش المصري وللأحزاب السياسية التي ارسلت المتطوعين للمشاركة في حرب فلسطين . وهزمت الجيوش العربية . إن الحرب في فلسطين قد كشفت حقيقة الأوضاع السياسية في مصر ، وفساد الملكية وتصرفاتها بأموال الشعب وقاد ذلك الى تذمر عام .

في عام ١٩٥٠ عاد حزب الوفد للسلطة في الانتخابات ، وكانت مهمته الأساسية إيجاد حل لجلاء القوات البريطانية عن قناة السويس . وجرى في عام ١٩٥١ تعديل المعاهدة المصرية السودانية بجعل الملك ملكا على البلدين . في ذلك الوقت بدأت العمليات الفدائية المصرية ضد القواعد البريطانية في قناة السويس لفرض الجلاء البريطاني بالقوة .

وفي ٢٥ يناير ١٩٥٢ قامت القوات البريطانية بتطويق مركز شرطة الاسماعيلية . ولما رفضت الشرطة الاستسلام ضربت المدفعية المركز وقتلت وجرحت العديد من أفراده ، وبدأ بعدها حريق القاهرة بحرق النوادي والمؤسسات المالية البريطانية و الأجنبية . إن حريق القاهرة كان شبيها بحريق الاسكندرية الذي سبقه بسبعين سنة ، وكان نقطة تحول في التاريخ

المصري المعاصر بأن أنهى الفترة الليبرالية في مصر ، وكان الجيش دائما مؤسسة مساعدة للنظام الملكي ، ولم يكن يتدخل في السياسة لكن اشتراك الجيش المصري في حرب فلسطين ادى الى تغيير ذلك . وفجأة يقع انقلاب عسكري في مساء ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وينجح ، وبعد ثلاثة أيام يغادر الملك مصر بصورة نهائية .

عهد عبد الناصر ١٩٥٢ - ١٩٧٠ :

للمرة الأولى منذ أكثر من ألفي سنة تحكم مصر من قبل مصريين عندما قامت الثورة عام ١٩٥٢ . وحصل هذا الحكم على تأييد أغلبية الشعب المصري وعزل الملك دون أن يقف أحد الى جانبه .

إن نهاية الملكية كانت تعني نهاية التدخل البريطاني في سياسة مصر الداخلية ، فقد كان للسلطات البريطانية تأثير على الملك في تغيير الحكومات . أصبح المواطنون يشعرون بعد الثورة بأن الضباط الوطنيين يريدون اصلاح أحوال البلاد .

لقد دخل معظم الضباط الأحرار الكلية العسكرية بعد معاهدة ١٩٣٦ وأغلبهم قد تخرجوا في نفس الوقت ، وخدموا معا في الجيش وهم أصدقاء ، بالاضافة الى أنهم رفاق في الجيش . بدأوا تنظيمهم مبكرا وهم لايزالون ضغارا في رتبهم العسكرية ، وكانت لهم علاقات مع التنظيمات السياسية في البلاد للاستفادة من خبرتها وفكرها فالتحق جمال عبد الناصر بحزب الاخوان المسلمين فترة من الزمن ، والتحق آخرون بحزب مصر الفتاة وفريق ثالث التحق بالتنظيمات اليسارية ، وبقي قليل منهم خارج إطار هذه التنظيمات .

تكون مجلس قيادة الثورة من ضباط كانوا ينتمون للطبقة الوسطى والفقيرة ، ورأى المجلس أن مهمته الأساسية هي تحرير مصر من السيطرة البريطانية ، وكان ذلك مطلباً شعبياً منذ ثورة ١٩١٩ ، ولم يكن لدى المجلس أي تصور حول المسائل الأخرى عدا ما حدده في مبادىء الثورة الأساسية خاصة بمسألة السلطة هل تسلم للمدنيين أم تبقى بيد العسكريين . لم يسمح الحكم الجديد بعمل الأحزاب ولم يسلمها أي دور بعد الثورة لاعتقاده بأن بريطانيا والملكية قد استخدمتا هذه الأحزاب في المرحلة السابقة على الثورة . وتولى العسكريون المناصب القيادية ، وبدأوا يتعلمون من خلال التجربة العملية .

وكان هناك اتجاهان في مجلس قيادة الثورة ، اتجاه كان يريد حكومة برلمانية ، تزعمه محمد نجيب ، واتجاه كان يريد حكماً مباشراً بيد العسكريين وتزعمه عبدالناصر . وانتصر اتجاه عبدالناصر وأزيحت الجماعة الأخرى ، وتولى مجلس قيادة الثورة مسئولية الحكم ، وحظر العمل الحزبي لاعتقاده بأن أي انتخابات حرة في تلك المرحلة ستعيد الأحزاب القديمة بأغلبية وتسيطر على السلطة ، وتعود البلاد الى ما كانت عليه قبل الثورة .

جمد نشاط السياسيين القدماء ، وحدد القانون ملكيتهم ، وانتهى تأثير الأغنياء على السلطة ، وحدد قانون ملكية الأرض بـ ٢٠٠ فدان للشخص ، وكسر هذا القانون قوة كبار الملاك ونفوذهم . ولتوسيع قاعدة الملكية للفلاحين صدر قانون جديد فيما بعد حدد الملكية بـ ٥٠ فداناً .

تعرض عبدالناصر في أكتوبر عام ١٩٥٤ لمحاولة اغتيال وهو يلقي خطاباً جماهيرياً في الاسكندرية قيل إن حزب الاخوان المسلمين قام بها . لقد ساعد الاخوان المسلمون الضباط الأحرار في الثورة ، وتوقعوا مشاركة في الحكم ، ولما قرر الضباط عدم مشاركة حزب الاخوان في السلطة لاعتقادهم بأن مشاركة الاخوان في

السلطة تعني السيطرة على الثورة والتخلص من الضباط الأحرار ، تقرر إبعادهم عنها . عندها بدأ الحزب عمله السري ضد عبدالناصر ، ولكن عبدالناصر أصبح قوة لا يمكن زحزحتها أو التأثير عليها . وبدأت العمليات الفدائية المصرية ضد القاعدة البريطانية في القناة قبل التفاوض بشأن الجلاء ، وشكلت ضغطاً على بريطانيا في الوقت الذي كان العداء الشعبي ضد الاستعمار يتصاعد مطالباً بالجلاء ، وبدأت المباحثات بين مصر وبريطانيا بشأن الجلاء عن قناة السويس في أبريل عام ١٩٥٣ . وتعطلت المحادثات وعادت ثانية حتى تم الاتفاق على الجلاء في اكتوبر ١٩٥٤ على أن يتم في يونيو ١٩٥٦م .

وفي ظل هذه الظروف سمح باجراء انتخابات عامة في السودان عام ١٩٥٣م ، وحددت مدة ثلاث سنوات كمرحلة انتقالية لاختيار ما اذا كان السودان يرغب في الوحدة مع مصر أو الاستقلال . لقد حاولت بريطانيا التأثير على الوضع في السودان للحصول على الاستقلال وليس الوحدة مع مصر ، وقرر السودانيون الاستقلال عام ١٩٥٦ .

أصبح الحكم في مصر قويا بعد معركته مع بريطانيا من أجل الجلاء والاستقلال ، وبدأ في حل المشكلات الاقتصادية في البلاد ، واعتقد السياسيون المصريون بأنهم القادة الطبيعيون للأمة العربية والعالم الاسلامي .

كانت الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي قد أدت الى ميلاد أحلاف عسكرية ، واعتقدت الولايات المتحدة الأمريكية بأن تلك الأحلاف وسيلة لتطويق الاتحاد السوفيتي . وتتكون تلك الأحلاف من الدول الصديقة للولايات المتحدة . فقام حلف الناتو ، وتكون حلف بغداد ، ورفضت مصر الالتحاق بهذين الحلفين ، وبدأت حملة ضد حلف بغداد والمطالبة بخروج العراق منه ، وشنت مصر حملة إعلامية عليه وعلى الاستعمار والرجعية ، وكانت الجماهير العربية التي عانت من الاستعمار الغربي طويلا تظهر حماساً شديداً في تأييد عبدالناصر وبخاصة بعد العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م .

لقد وجد عبدالناصر في الرئيس تيتو رئيس يوغسلافيا ، وجواهرلال نهرو رئيس وزراء الهند أفضل الاتجاهات والقيادات العالمية التي يمكن الاستفادة من خبرتها وتجربتها السياسية والتعاون معها . وجه هؤلاء القادة مع الرئيس الأندونيسي سوكارنو الدعوة لمؤتمر دول عدم الانحياز الذي عقد في باندونج في ابريل عام ١٩٥٥ ، وبرز عبدالناصر منذ ذلك الوقت كقائد بارز من قادة العالم الثالث ، في الوقت الذي بدأت فيه دول العالم الثالث تأخذ استقلالها ، وتتخلص من الاستعمار . واعتبرت الدول الغربية ذلك الاتجاه خروجاً على سياستها وخطراً على مصالحها ، ولكن دول العالم الثالث اعتبرت أن اتجاهها المستقل يعني الاستقلال عن سياسة العسكريين ، والتعامل معهم على قدم المساواة . غضبت الولايات المتحدة الأمريكية لمشاركة مصر في مؤتمر عدم الانحياز واعتبرت من لم ينحز لها منحازاً للاتحاد السوفيتي ، وأصبح عبدالناصر قائدا خارج حدود بلاده منذ مؤتمر باندونج ، ولكن مصر لا تزال غير قادرة على مواجهة اسرائيل .

فرضت القوى الغربية حظراً على تصدير السلاح الى مصر ، وأصبحت الكتلة الشرقية هي المصدر الوحيد للحصول على السلاح فاتجه عبدالناصر الى الاتحاد السوفيتي وحصل على السلاح من تشيكوسلوفاكيا .

انزعجت اسرائيل نتيجة استقلال مصر عن بريطانيا ، وحاولت القيام بأعمال تخريب عن طريق عملائها في القاهرة لكنها فشلت ، ثم قامت في بداية عام ١٩٥٥ بهجوم على قطاع غزة أدى الى استشهاد عدد من المصريين والفلسطينيين . لقد نجحت صفقة الأسلحة

التشيكية الى مصر فزاد غضب الولايات المتحدة وفي نفس الوقت وضعت مصر خطة بناء السد العالي رمز الاستقلال الاقتصادي والذي كان من المنتظر أن يضاعف مساحة الأرض المزروعة ، ويوفر طاقة كهربائية للصناعة . وكان البنك الدولي أكثر من يستطيع تمويل مثل هذا المشروع فرفض تمويله ، فقرر عبدالناصر تأميم قناة السويس بتأييد قوى من الشعب المصري ، انزعجت بريطانيا وفرنسا وازدادت مخاوف اسرائيل من قوة عبدالناصر وسياسته التحررية .

وبدأت بريطانيا تصعيد الموقف باتهامها لعبدالناصر بأنه هتلر آخر يهدد مصالح الغرب ، وبخاصة بعد رفض عبدالناصر حضور مؤتمر دعت له الدول الغربية لمناقشة مسألة قناة السويس . وبسرعة أصبح عبدالناصر بطلاً وطنياً وقومياً ، وبطلاً للعالم الثالث ، وادعى الغرب بأن مصر غير قادرة على إدارة القناة مما سيعرض مصالحه للخطر ، ولكن المصريين نجحوا في إدارتها بعد تأميمها ، وبدأ العدوان الثلاثي على مصر من اسرائيل وفرنسا وبريطانيا في اكتوبر ١٩٥٦م .

واعتقدوا بأن الهجوم سيؤدي الى الاطاحة بعبدالناصر ، والمجيء بشخص آخر يحكم مصر تتفق اتجاهاته مع مصالح الغرب ومعاد للضباط الأحرار ، ولكن تلك الحسابات لم تتحقق وصمد عبدالناصر ، ووقف المصريون والعرب جميعاً معه حتى انتصر وفشل العدوان وافتتحت القناة للملاحة الدولية في مارس ١٩٥٧م .

وكانت إدارة القناة بنجاح تمثل تحدي الشعب المصري للاستعمار الغربي ، وكنتيجة لحرب السويس خرج من مصر عدد من الأجانب الذين عاشوا فيها فترة زمنية طويلة وتركوا استثماراتهم خوفا من التأميم . وأصبح عبدالناصر منذ ذلك التاريخ بطلاً قومياً للعرب ، فوقف الشعب العربي معه وطالب بالوحدة العربية وبخاصة سوريا . تحركت القوى السياسية القومية في سوريا مطالبة بالوحدة لمنع وصول الشيوعيين الى السلطة ، ولتحقيق الهدف القومي الذي طالما تطلع اليه السوريون . وفي يناير ١٩٥٨ ، دعت سوريا عبدالناصر للوحدة ، وكان عبدالناصر لا يريد التعجل في تحقيق الوحدة الفورية إلا أن الشعب السوري كان يضغط ولم يكن يستطيع تأخير قيامها . وقامت الجمهورية العربية المتحدة ، ودخلت اليمن الاتحاد . لقد تم حظر الأحزاب في سوريا بما فيها حزب البعث الذي طالب بالوحدة ، كما حدث في مصر ، ولكن الوحدة فشلت بعد ثلاث سنوات من قيامها . ووضع دستور جديد لدولة الوحدة ، وانتخب عبدالناصر رئيسا للجمهورية العربية المتحدة ، وأصبح هناك تنظيم سياسي واحد في دولة الوحدة هو الاتحاد القومي . ان البناء الاقتصادي والاجتماعي لسوريا كان يختلف عن مصر ، فالذي يرضي بعض قطاعات المجتمع في أحدهما لا يرضي القطاعات الأخرى في البلد الآخر ، وبخاصة الطبقة التجارية السورية والحرفيين .

ولم يعط الوقت الكافي لدراسة المجتمع في دولة الوحدة لوضع السياسات الملائمة لحل مشكلاته إضافة إلى أن المصريين قد اتهموا بأنهم كانوا يقودون سوريا دون مشاركة حقيقية للسوريين في السلطة أو في الجيش .

لقد صدمت الطبقات المستفيدة في سوريا من القرارات الاشتراكية التي صدرت في يونيو ١٩٦١م ، والتي حولت الأعمال الخاصة الى قطاع عام بيد الدولة ، ثم قام انقلاب في سوريا فصلها عن الوحدة ، وأنهى التجربة . وأدى هذا الحادث الى قيام الاتحاد الاشتراكي في مصر عام ١٩٦٢ بعد انتهاء تجربة الاتحاد القومي .

تم انتخاب مجلس الشعب الجديد في مصر عام ١٩٦٤ على أن يكون نصف أعضائه من العمال والفلاحين ، وكان تأثيره في الحياة السياسية في مصر

محدوداً جداً حيث كان معظم أعضائه يوافقون على قرارات الحكومة بدون مناقشة . وشعر عدد كبير من المصريين بأن تلك التغييرات لا تعبر حقيقة عن إرادة الشعب ، وكانت بعض العناصر في السلطة تحارب المشاركة الشعبية الحقيقية لتحتفظ لنفسها بالسلطة . وكان الهدف الأساسي لقيام الاتحاد الاشتراكي العربي هو أن يكون وسيلة للمشاركة الشعبية ، وفشل لسبب بسيط وهو أن السلطة كانت تسعى للسيطرة عليه ، ولم يكن صوت الشعب الحقيقي . وشعر عبدالناصر في منتصف الستينات بأن نفوذ عبدالحكيم عامر أصبح قوياً في الجيش ، وبدأ يتشكك في أمره ، وأصبحت المخابرات مؤسسة قوية لاحداث التوازن مع الجيش ، وبدأت بمحاربة واعتقال الشيوعيين والاخوان المسلمين وكل الذين يشك في أمرهم ، ووضعت الجماعات في مواجهة بعضها البعض لتحقيق التوازن السياسي ، وأخفيت كثير من المعلومات عن عبدالناصر . وبدلاً من أن يوجه هذا الوضع لتوحيد الجبهة الداخلية عمل على التفرقة والخوف . وفي عام ١٩٦٦ كان هناك كلام عن اسرائيل بأنها تطور سلاحها النووي ، وفي تلك السنة كونت مصر وسوريا قيادة عسكرية واحدة رغم الخلافات بينهما ، وحدثت عدة حوادث على الحدود بين سوريا واسرائيل ، وتحركت القوات المصرية والسورية الى الحدود ، وأبلغ الاتحاد السوفيتي مصر بأن اسرائيل حركت قواتها باتجاه سوريا لاحتلالها ومن ثم احتلال مصر . وكان بعض القادة العرب يريدون التخلص من عبدالناصر ، وكانت اسرائيل تريد الحرب عام ١٩٦٧ لأن وضعها العسكري كان جيداً ، وتقف معها الولايات المتحدة الأمريكية ، وان المستقبل قد لا يكون لصالحها ان لم تخض الآن حرباً تحقق فيها نصراً أهم ما فيه إسقاط عبدالناصر .

وكان مستشارو عبدالناصر من العسكريين قد أشاروا عليه بالمبادرة في الهجوم لكنه رفض وأعلن أنه أبلغ الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي بأنه لن يكون البادىء في الحرب . وفجأة وصل الملك حسين القاهرة في نهاية مايو ١٩٦٧ ووقع اتفاقاً عسكرياً مع مصر ، وأصبح الجو مهيأً لمواجهة عسكرية ، وفي ٥ يونيو هاجمت اسرائيل بصورة مفاجئة المطارات المصرية وشلت الطيران المصري وأصبحت البلاد مفتوحة للجيش الاسرائيلي .

واستطاع الجيش الاسرائيلي أن يهزم الجيش المصري في سيناء ويصل الى قناة السويس ، واحتل مرتفعات الجولان السورية والضفة الغربية للاردن ، وكان ثلاثة أرباع الطيران المصري قد تم تدميره ، وقتل ١٢,٠٠٠ رجل ، واتضح ضعف تدريب الجيش المصري في الميدان . وحدث أن نقل بعض الضباط قبل الحرب الى مواقع مدنية . وعندما قامت الحرب دعوا للالتحاق بالجيش وسلموا قيادة وحدات فيه ، وبصورة سريعة ، كما أن ميزانية الجيش قد خفضت في تلك السنة ، وحدثت الهزيمة .

كانت هزيمة ١٩٦٧ هي بداية النهاية لعبدالناصر ، لقد صدم وشعبه بما حصل فقدم استقالته ، وخلال دقائق بعد الاستقالة خرجت الجماهير الى الشوارع في مصر وفي العواصم العربية تطالبه بالعدول عنها والبقاء في السلطة ، فعدل عنها ، وأصبح موقف عبدالناصر على المستوى المحلي والدولي أضعف مما كان عليه قبل الحرب . تحمل عبدالناصر المسئولية في البداية ، ومن ثم حمل قادة الجيش والطيران المسئولية . فقدم عبدالحكيم عامر استقالته كقائد للجيش وكذلك فعل آخرون احتجاجاً على موقف عبدالناصر ، وكانت احتجاجات عامر تتركز بأن اللوم يقع على عبدالناصر لعدم استدعاء الجيش المصري من اليمن قبل الحرب ، ودعا إلى ضرورة الابتعاد عن الاتحاد السوفيتي الذي لم ينقذ

الموقف الخ . . . وشعر عبدالناصر بخطورة الوضع وكانت هناك مجموعة قد قررت التحرك ضد عبدالناصر ، واستطاعت أن تقنع عامر بذلك . وقبل أن يتحركوا اعتقل عبدالناصر عبدالحكيم عامر وبعد اسبوعين انتحر عامر . وقد أدانت المحكمة بعض الجنرالات وبرأت آخرين ممن كانوا سبباً في الهزيمة ، وكان رد فعل الناس عنيفاً بأن الأحكام كانت ضعيفة ومخيبة للآمال ، وخرجت المظاهرات الطلابية والعمالية في القاهرة . ولامتصاص النقمة ظهرت في الحياة العامة في مصر إشاعات منها ظهور السيدة العذراء فوق إحدى الكنائس ، وكان آلاف الناس يذهبون ليلا الى الكنيسة ويبقون حتى الصباح في انتظار رؤية العذراء . وكانت موجة دينية قد اجتاحت البلاد في الوسط الاسلامي والمسيحي تقول بأنه رغم الهزيمة فان الله مع المصريين وان الاصلاح الديني والصحوة الدينية هما طريق النصر .

وأصبح الاقتصاد المصري منذ عام ١٩٦٧ منهاراً ، وفقد الجيش المصري ٨٠٪ من قوته وتجهيزاته ، كما أصبحت مصر بحاجة الى الدعم ، وأبدت العربية السعودية استعدادها لدفع تكاليف إعادة بناء الجيش المصري مقابل انسحاب الجيش المصري من اليمن .

رفضت اسرائيل الانسحاب من الأراضي العربية التي احتلتها في الحرب وتنفيذ قرار مجلس الأمن الدولي رقم ٢٤٢ ، وبدأت حرب الاستنزاف . وقبلت مصر في يوليو ١٩٧٠ وقف حرب الاستنزاف ، وفي نفس الوقت بدأت موجة اختطاف الطائرات الاسرائيلية من قبل إحدى فصائل المقاومة الفلسطينية ، وخاف الملك حسين من أن مثل هذه النشاطات قد تعرض حكمه للخطر ، فوجه جيشه ضد المخيمات الفلسطينية في الأردن ، ودمرها فيما يسمى « بأيلول الأسود » وتحرك عبدالناصر لوقف المذبحة ، ودعا الى مؤتمر للقمة العربية واستطاع وقفها ولكنه دفع حياته حيث أنهكته الأزمات والأمراض فمات في نهاية سبتمبر ١٩٧٠م .

وعمت مصر والأقطار العربية موجة من الحزن . وبدأت مرحلة جديدة بعد وفاته حيث وجه نقد لاذع لأوضاع البلاد . وتولى أنور السادات رئاسة الجمهورية بحكم منصبه ، وباختصار فان الحكم الجديد لم يسمح بمشاركة شعبية حقيقية في الحكم وادعى أنه يحكم باسم الشعب بينما أديرت سياسة البلاد بواسطة مجموعة صغيرة من البيروقراطيين وأصحاب المصالح ، ومنذ ذلك التاريخ لم يغب عبدالناصر كزعيم وطني عن الشعب المصري رغم كل الانتقادات لفترة حكمه . ولم يكن أحد من الذين خلفوا عبدالناصر له نفس قوة الشخصية والتأثير في مصر والعالم العربي والعالم الخارجي . وجاء السادات ليعلن أنه سيطلق الحريات ويبحث عن علاقات متينة مع العرب ، وبدأت مرحلة العداء للناصرية طوال عهد السادات .

منذ ١٩٧٠ حتى الآن

في عام ١٩٧٣ وبعد اجتماع ثلاثي بين السادات والأسد والملك حسين تقرر الهجوم على اسرائيل لاسترجاع الأراضي العربية التي احتلتها ، وكان السادات قد أعلن عام ١٩٧١ بأنه عام الحسم . ومنذ حرب ١٩٦٧ أعيد بناء الجيش المصري بتدريب وتسليح سوفيتي . وفي أكتوبر ١٩٧٣ ، وفي يوم احتفال اسرائيل الديني (كيبور) بدأ الهجوم المصري السوري على اسرائيل ، وعبرت القوات المصرية قناة السويس الى سيناء ، ولكن الجيش الاسرائيلي اخترق الدفاعات المصرية وأحدث الثغرة وعبر القناة ، وبدأت المفاوضات التي أدت الى مقايضة الأرض بالسلام ، ورعت الولايات المتحدة هذه المفاوضات ، واستعادت مصر سيناء مقابل توقيع اتفاقية كامب ديفيد عام ١٩٧٨ والتي

قيدت مصر فترة زمنية طويلة ، وعزلتها عن الدول العربية بعد زيارة مشهورة قام بها السادات الى اسرائيل .

لقد كان حكم عبدالناصر وحكم السادات أتوقراطياً وقد أدارا البلاد من خلال جماعات صغيرة ، ولكن لكل منهما شخصيته وقدراته وأعماله المختلفة . وكانت سياسة الباب المفتوح التي انتهجها السادات قد أدت الى تمكن الاستثمارات الأجنبية من مصر ، والى نمو طبقة ثرية استغلت الاقتصاد المصري ، وتفاقم الأزمة الاقتصادية في مصر .

قتل السادات على يد جماعة دينية أصولية ، وخلفه حسني مبارك الذي ورث تركة سياسية واقتصادية كبيرة ، فكانت أمامه مسألة الحريات العامة في البلاد وسمح للنشاط الحزبي ، ومسألة عودة مصر الى مكانتها في العالم العربي ، ومواجهة المشكلات الاقتصادية التي تعاني منها مصر ، والعلاقات الاسرائيلية المصرية طبقاً لاتفاقية كامب ديفيد التي أصبحت تواجه أزمة منذ الغزو الاسرائيلي للبنان في صيف ١٩٨٢م .

ملاحظات عامة

ان عنوان الكتاب قد حدد بـ « ملخص تاريخ مصر الحديث » والمحتوى يستعرض تاريخ مصر منذ الفتح العربي الاسلامي الى وقتنا الحاضر . صحيح ان معالجة موضوع تاريخ مصر الحديث يتطلب خلفية تاريخية مختصرة ، لكن يتضح من استعراضنا لموضوعات الكتاب أن المؤلفة لم تلتزم بالعنوان الذي حددته للكتاب ، كذلك استمرت في بحثها في التاريخ المعاصر .

ولما كان التاريخ الحديث والمعاصر يعتمد أساساً على الوثائق فإن وثائق تاريخ مصر الحديث والمعاصر متوفرة وكثيرة في مصر ، وفي دور الوثائق العالمية . ومما يؤسف له أن الباحثة اعتمدت على المؤلفات فقط في مصادرها فلمعالجة التاريخ المعاصر يجب أن تعتمد على الوثائق وإلا أصبحت معالجة سياسية وليست تاريخية .

أما مسألة التوثيق للمعلومات في الكتاب ومصادرها فإن المؤلفة قد اعتمدت منهجاً لا يخدم الكتاب والقراء كثيراً ، ذلك أنها ذكرت في نهاية كتابها بعض المصادر المختارة دون أن توثق المعلومات التاريخية التي ناقشتها بذكر مصادرها وذكر المعلومات الكاملة عن كل منها .

وأشارت المؤلفة في الفصل الأول من كتابها بأن المؤرخين الذين كتبوا عن تاريخ مصر قد ركزوا على الحكام بدون كتابة تاريخ الناس ، وكان منهجاً في الكتاب يختلف عن أولئك الكتاب ، لكنها قد صبغت تاريخ مصر الحديث بالصبغة السياسية ، وان معالجة القضايا الاجتماعية والاقتصادية قد جاءت بين الحين والآخر بصورة عابرة ولم يتم التركيز عليها .

مع ذلك فالكتاب يقدم لنا مادة علمية موضوعية هامة ، وان المنهج المتبع في الكتاب منهج التحليل الاستقرائي ، ونادراً ما نجد مثل هذه الكتابات الجادة في زحمة سيادة المدرسة الوصفية والاخبارية في كتابة التاريخ ، وقد كشفت الدراسة الكثير من ملابسات تاريخ مصر الحديث والمعاصر والتي شابها الغموض والتشويه أحياناً .

وكون الكتاب باللغة الانجليزية فانه يقدم صورة جيدة للكتابة التاريخية العلمية في وطننا العربي بالمنهج التحليلي الذي تعاملت معه المؤلفة . وان هذا الكتاب جدير بالترجمة الى اللغة العربية ليكون إضافة علمية إلى قراء العربية الذين أرهقتهم الكتابات المكررة والاخبارية التي تبتعد عن تفسير الأحداث التاريخية .

خيول الصحراء الكبرى
مع تعليقات للأمير عبد القادر

تأليف : الجنرال أوجين دوما
عرض وتحليل : سليمان قطاية

هبت على اوروبا في القرن التاسع عشر ريح شرقية قوية ، فعندما تأكد الاوروبي من قوته وتفوقه قام بفرض نفسه على بقية الأمم لاستعمارها ، تحت ستار تمدينها ، ذلك الستار الذي استعمله كل المستعمرين منذ فجر التاريخ أمثال اسكندر المقدوني .

وقامت فرنسا ، مدفوعة بمشكلاتها الداخلية السياسية والاقتصادية ، بحروب استعمارية كثيرة ، الا أن أهمها كانت الحرب لاستعمار « الجزائر » ، التي قررت تحويلها الى محافظة أو ولاية تابعة لها .

وكانت الرومانسية في صعودها ، وطغيانها : شعريا ، وتصويريا ، بل وسياسيا . فلا غرو أن يلعب شاتوبريان **Chateaubriand** ولامارتين **Lamartine** وفيكتورهوجو **Victor Hugo** دورا أساسيا هاما وكلهم شعراء مشاهير . ومما زاد الرغبة في استعمار الشرق ، كتابات الرحالة من ماركو بولو **Marco polo** حتى ڤولني **Volney** .

كل هذه الأمور مجتمعه دفعت بالساسة الفرنسيين الى ارسال جيش الى الجزائر عام ١٨٣٢م .

كانت الجزائر تابعة للسلطنة في تركيا العثمانية ، وكان فيها حاكم تركي منذ أن طرد الأتراك الاسبان من وهران . ولكن بسبب بعد العاصمة استانبول ، كانت سلطة الباشا التركي لاتتعدى مدينة الجزائر نفسها (دار السلطان) ، بينما ظلت وهران وقسطنطين وغيرهما مستقلة تماما . أما القبائل البدوية في الصحراء فلم يكن عليها سلطان قط ، تعيش كما تعيش القبائل العربية في الصحراء السورية ، أو في نجد بالحجاز .

وكان من بين الجنرالات الذين ذهبوا اليها الجنرال اوجين دوما **E. Daumas** الذي ولد عام ١٨٠٣ ، ودخل مدرسة الفروسية العليا العسكرية في مدينة

سومور Saumur ووصل الى الجزائر عام ١٨٣٥ . وكان يحكمها آنذاك الجنرال بيجو Bugeaud الذي عهد اليه بمسؤولية « المشكلات العربية » .

والواقع ان الفرنسيين ، رغم اطلاعهم وعلمهم وقوتهم ، كانوا يجهلون الكثير عن عادات وطباع وأخلاق وتاريخ وجغرافية الجزائر . ولكن ، وكالعادة في مثل هذه الاحوال ، كان هناك خونة لتقديم كل مايلزم المستعمر من معلومات . وهكذا بفضل خيانة الأمير مصطفى [1] (الذي لايزال أكبر مستشفى في الجزائر يحمل اسمه) الذي قتله رجال قبائل القبلات ، والأمير يوسف ، اللذين كانا يكرهان الأمير عبد القادر تمكن الفرنسيون من استعمار البلاد ولكن بعد معارك رهيبة استمرت حتى عام ١٨٤٣ ، وذلك عندما اكتشف الفرنسيون معقل الأمير عبد القادر في سهالا بفضل الخائن يوسف الذي أخبر الجنرال دوق دومال Duc d A'umale فقاد الجيش الفرنسي مع رجاله حتى وصلوا الى عين تاقينه . عندئذ هجم عليها بغتة بثلاثمئة فارس فرنسي مدججين بالسلاح ، فقاتل عبد القادر ورجاله قتال الأشاوس . . . ثم انسحبوا الى المغرب ، فتبعهم يوسف ومن ورائه رجاله والجيش الفرنسي فوقعت معركة ايزلى ISLEY التي انكسر بها جيش عبد القادر ، فذهب متجها نحو سيدي ابراهيم فطارده يوسف وأخذه أسيرا وعاد فقدمه الى الجنرال لاموريسير Lamauriciere ، ولكنه رفض ايقاف القتال الا ضمن شروط احترم الفرنسيون معظمها .

اضطررت أن أبدأ بهذه المقدمه كي أفسر كيف أن كتاب الجنرال دوما مؤلف من كتاباته ومن ملاحظات الأمير عبد القادر الجزائري .

أمضى دوما شطرا كبيرا من حياته العسكرية في الصحراء الكبرى يتعامل مع القبائل العربية فيها ، تارة كعسكري مستعمر ، وتارة أخرى كمنظم اداري ، وبخاصة كرجل علم فضولي أعجب بالبدو وحياتهم فدرسها بدقة متناهية وتفاصيل مذهلة فوضعها في كتب عديدة وصف فيها البدو وحياتهم ، وكان آخرها كتاب كرسه للحصان العربي اسماه : « خيول الصحراء الكبرى » .

وبتأثير الرومانسية التي كان الجنرال مشبعا بها ، جذبته حياة الصحراء بمغامراتها ، وغرابتها ، وسحرها ، وصعوبة الحياة فيها ، ورجالها ونسائها . . . فاهتم بها اهتماما كبيرا .

وبعد استسلام الأمير ، تُرك مع عائلته وحاشيته ليعيش كما يريد في قصر أمبواز Amboise على شاطىء نهر اللوار ، بينما عاد الجنرال دوما الى باريس . ونشر كتابه ، فلاقى استحسانا ونجاحا كبيرين جدا ، لأنه كان يتجاوب مع الشوق الشديد ، والفضول الكبير الذي كان يشعر به كل اوروبي نحو كل ماهو شرقي . عندئذ ، أراد الجنرال أن يستفيد من علم الأمير ، الذي اشتهر كفارس ممتاز ، وكشاعر ومثقف ، بل انه كتب كتابا عن الخيل [2] . فأرسل نسخة من الكتاب الى القومندان بواسوانيه Boissonnier الذي كان مسؤولا عن قصر أمبواز ، راجيا أن يترجم الكتاب ويقرأ بالعربية على الأمير ، وان تسجل ملاحظاته عليه . وهكذا كان .

وصدر الكتاب في طبعته الثانيه عام ١٨٥٣ أي بعد سنة تقريبا من الطبعة الاولى التي نفدت . وترجمته الى الألمانية والاسبانية دليل على أهميته القصوى .

---

(١) الذي منحه الفرنسيون فيما بعد لقب جنرال مكافأة له .

(٢) « عقد الأجياد في الصافنات الجياد » طبع في القاهرة عام ١٣٣١هـ وفي دمشق ١٩٦٣ .

كل هذا يدلنا على قيمة هذا الكتاب التاريخية والعلمية .

وفي عام ١٩٨٦ أعيد نشره تصويرا على الاوفست ، فنال النجاح نفسه ، ولاتزال بعض الاقلام في فرنسا نفسها تعلق وتشرح وتفند حتى الآن .

والكتاب من القطع المتوسط مؤلف من ٤٨٠ صفحة لاصور ولارسوم فيها ، ماعدا الغلاف حيث ترى لوحة ملونة لفنان فرنسي ثانوي القيمة من الذين يسمون « المستشرقين » **Orientalistes** وهو الفريد دو درو **A. De Dreux** وهي تمثل حصان الأمير والى جانبه سائسه ، وكلبه .

ويتألف الكتاب من جزأين ، الأول : ويحتوى على ١٥ فصلا ، مكرسة لعلم الخيل **Hippologie** وينتهي بترجمات لمقتطفات من آيات قرآنية ، وأحاديث نبوية وقصائد شعرية منها قصيدة مترجمة للأمير .

والثاني يحتوي على ١٤ فصلا تصف الحياة في الصحراء كالغزو ، والحروب ، والصيد ، والعادات الخ . . .

يقول المؤلف في مقدمة الطبعة الثانية « إن الاستقبال الحماسي الذي لاقته الطبعة الأولى في فرنسا وخارجها ، لكتاب « خيول الصحراء الكبرى » جعلت من الضروري اعادة طبعته ، بعد عام تقريبا . . . »

ثم ينشر بضعة رسائل من بين الكثير مما وصله ، منها رسالة من الجنرال اودنيو**Oudinot** ، بل من الجنرال دولا موريسير**DE La Mauriciere** نفسه .

يقول الأول : « إن الرجال الذين كرسوا أنفسهم لدراسة علم الخيل يعترفون اليوم أن إدخال الدم الشرقي (يقصد تهجين الخيول الأوروبية بخيول عربية) هو المبدأ الذي يجب ان نلجأ اليه وبأسرع مايمكن . . . . ونظرا للفائدة المجنية من أمثال هذه الدراسات ، فلقد أوعزت وزارة الزراعة الى أحد المختصين لترجمة مخطوط عربي قديم قلَّ من عرفه وهو موجود في المكتبة الوطنية بباريس . . . . وأرغب من وزارة الحرب أن تطبعه وتنشره ايضا ، وذلك بهدف دفع عجلة تقدم العلوم الخيلية . . . » .

ويقول الثاني : « . . . . . ان كتابكم يسمح بادراك الأسباب الحقيقية للكمال الذي وصل اليه الحصان بين أيدي اولاد اسماعيل (العرب) . ومن المفضل ان تطبع وزارة الحرب كتابكم وتنشره على جميع مربي الخيول لأنهم سيجدون فيه معلومات مفيدة جدا . . . »

ويقول الجنرال ب . ديكاريير **B .De Carriere** الذي كان رئيس سلاح الفرسان في وزارة الحرب : « ان للعرب في تربية الخيل وترويضها أفكارا ذات صحة لايمكن انكارها لأنها ثمرة خبرة تقليدية . . وحصانهم هو الجدير بالمعارك والقادر على الجري سريعا لمسافات طويلة . وبما ان هذه الخيول موجودة على امتداد مناطقنا (كذا) في افريقيا لذا يجب ايجادها ولو كلف ذلك البحث عنها في آخر حدود الصحارى . انها خدمة اضافية لجيشنا في افريقيا ، لاننا اذا نقلناه على أرضنا ، تصبح هذه الخيول القيمة ، ذات عرق محلي صاف . . . » .

وتتبعها رسالة من الجنرال ايكسلمانس **Exelmans**، ثم رسالة في عشر صفحات طوال للجنرال مونج **Monge** ، ثم الكونت دو غويون **De Guyon** ثم من ناظر المرابط الملكية هويل **Huel** ، وأخيرة وهي أهمها من الكونت دور **Le Conte D'Aure** قائد مدرسة

الفرسان ، الذي يعد حتى اليوم أفضل استاذ في القروسية عند الفرنسيين وصاحب مؤلفات تعد أعمدة الفروسية الغربية ، والذي كان يسمى في مدرسة الفرسان « الإله الكبير » . يقول دور : « . . . ان كتابكم أيها الجنرال لايحتوي الا على وثائق قيمة ، واذا كان التواضع يدفعكم للقول : إنني لاأقول بأن هذا جيد وذاك سيء ، بل أصف ماقاله ومايفعله العرب ، فاسمحوا لي أن أحييكم ، بدون اي خوف من أن أُكذَّب من قبل رجال خيل عمليين فعلا ، الا في بعض الحالات الشاذة ، كل مافي كتابكم جيد ، بل جيد جدا ، ومحق حق الحقيقة .

وبعد التأمل والتعليق والشرح لهذه الوثائق ، يصبح اعتقادنا كاملا بأنه يجب أن نؤمن بأفكار ومفاهيم ، وتجارب شعب كل حياته ودينه موجودة في الحصان الذي عرف كيف يحتفظ له بنبله وصفاته الاساسي . أما في اوروبا . . فكل الرجال الذين يربون الخيول على أفضل شكل ، والذين يصلون الى درجة عليا في ذلك يطبقون عمليا بل ويحذون حذو المبادىء العربية في كل شيء . . » ويختتم رسالته (٦ صفحات) بقوله : « توجد أحيانا ثورات سعيدة ، منها تلك التي سببها كتابكم . . . » والكونت دور هو القائل : « أنصح كل الفرسان في فرنسا بأن يكونوا التلاميذ المخلصين للفروسية العربية . »

ويبدأ الجزء الأول بتمهيد يقول فيه « . . . إن أهمية الدراسات المماثلة (لدراستي) تكمن في صحة المعلومات . لذا ، يجب على أن أعرف بالينابيع التي استقيت منها هذه المعلومات . لقد أمضيت في افريقيا ستة عشر عاما ، حيث نفذت مهمات ، أو شغلت مناصب سمحت لي بأن أكون على علاقة وثيقة مع العرب ، هذا الشعب الذي قلت معرفتنا به قبلا . والذي يجب علينا أن ندرسه كي نتعلم كيف نسيطر عليه(!) كنت من عام ١٨٣٧ حتى عام ١٨٣٩ ، قنصل فرنسا في مسكرة عند الأمير عبد القادر ، ثم مكلفا بالأمور العربية في ولاية وهران ، وأخيرا مديرا مركزيا للأمور العربية في الجزائر تحت امرة حكومة السيد المارشال دوق ديسلي **Le Duc D'Isley** كل هذه الأمور جعلتني على اتصال وثيق بالرؤساء العرب وبعائلاتهم الكبيرة . تعلمت لغتهم ، وبفضل المعلومات التي أمدوني بها استطعت ان أنشر بشكل متتال : « الصحراء الجزائرية » و « الصحراء الكبرى » و « منطقة القبائل الكبرى » وهي كتب أدت بعض الخدمات لفرنسا ، لأنها ألقت الأضواء على مسائل عسكرية ، وتجارية هامة .

ولقد وجدت أن دراسة الخيول العربية تشكل تتمة لأبحاثي السابقة ، لذا كانت موضع أبحاث دقيقة . . . أردت أن أتحقق من كل مايقال عن العرب ، من الناحية الخيلية ، بنفسي ، بعيني ، وليس عن طريق الكتب ، بل عبر الرجال .

فالكتاب اذن عبارة عن مختصر لمشاهداتي الشخصية ، ومحادثاتي مع العرب من كل طبقة ، من أمراء الخيم حتى الخيال البسيط الذين ، كما يقولون هم أنفسهم ، لاصنعة لهم الا « العيش من المهماز » . . . . والآن ، أحتاط فأقول : لست هنا لأقول : هذا جيد ، وذاك سيء ، أقول ، وبكل بساطة : جيد وسيء ، هذا مايفعله العرب » .

ويعلق الأمير عبد القادر فيقول : لقد ألف كثير من العلماء المسلمين ، عددا ضخما من الكتب يذكرون فيها بشكل مفصل كل مواضيع الخيل : صفاتها ،

ألوانها ، . . وكل ماهو معروف ان كان جيدا أو كان سيئا ، وعن أمراضها وعللها وطريقه معالجتها . منهم أبو عبيدة ، معاصر هارون الرشيد ، الذي وضع لوحده خمسين كتابا عن الخيل . . . »[٣]

وبعد المقدمة يبدأ الكتاب فيصف المؤلف حب العرب وتعلقهم بالخيل حتى يقول « . . . لقد سرت محبة الحصان في دم العربي . . . »

ثم يشرح قيمة الحديث الشريف « الخيل معقود في نواصيها الخير حتى يوم القيامة » فيقول : « يحب الشعب العربي : الأمجاد ، والسلطة ، والغنى ، فاذا ماقيل إن كل ذلك معقود في ناصية حصانه ، فمعنى هذا ربطه بحصانه بوشائج وثيقة : جاذبية الحصان ومنفعته الشخصية . لقد ذهبت عبقرية الرسول ﷺ الى أبعد من ذلك أيضا دون شك فلقد عرف أن الرسالة التي تركها لشعبه لايمكن أن تنفذ الا بواسطة فرسان شجعان ، وأنه يجب تنمية حب الخيل لديهم ، مع الايمان بالدين الاسلامي ، في وقت واحد . » والنص محشو بأمثال عامية جزائرية منها قوله :

الخيل للبلاء
والابل للغلاء
والبقر ، للفقر

أو : جنة الأرض على ظهور الخيل ، وفي مطالعة الكتب ، أو بين أثداء النساء . ولعلها تحريف لبيت المتنبي :

أعز مكان في الدنى سرج سابح
وخير جليس في الزمان كتاب

وينهي الفصل بقصيدة لشاعر مجهول مطلعها :

حصاني سيد الخيل
أزرق كالحمام في الظل . . .

وتستمر القصيدة لتملأ ثماني صفحات كاملة . وآخر تعليق للمؤلف عليها قوله : « لايمكن للأعرابي ان يستمر الا في حياة مزدوجة : حصانه وهو نفسه »

بعد هذا المدخل الشاعري ، ينتقل المؤلف الى علم الخيل ، فيبدأ بدراسة أنواع الخيول ويدقق في وصف الحصان العربي الذي يسمى في المغرب : الحر **Hor** ، وربما كان أصل كلمة **Horas** الفرنسية والتي تعني المربط ، بينما يسمى في الشرق الأصيل أو العتيق .

ويقول بان الأنواع القيمة في القسم الغربي من الصحراء الكبرى ، ثلاثة : الحيمور ، وأبو الغارب ، والمرازيق .

وأن الكثير من القبائل تربيها بشكل طبيعي وجيد مثال : بني حميدان ، وأولاد سيدي الشيخ ، وأولاد يعقوب ، والعموريين . . الخ .

ويستمر في وصف كل جنس بدقة متناهية تملأ ثماني عشرة صفحة ، حتى يصل الى الفصل المسمى ، الفحل ، وفيه يذكر طريقة النزو ، والحمل ، والوضع ، والفطام بالدقة العلمية المتناهية . ولكن

(٣) ابو عبيدة معمر بن المثنى التميمي (ولد عام ١١٠هـ وتوفي عام ٢٠٩هـ) كتابه : كتاب الخيل في خمسين بابا . طبع عام ١٣٥٨هـ في الهند في حيدر أباد الدكن . ويقع في ١٦٣ صفحة من القطع المتوسط

(٤) طبيب فرنسي استدعاه كلوت بك مؤسس ابي زعبل الطبية في القاهرة ليساعده في التدريس ففعل ، وظل ١٦ سنة في القاهرة . ترجم هذا الكتاب وكتاب الذهبي « الطب النبوي » .

لايذكر التلقيح الاصطناعي ، الذي كان العرب أول من زاوله في الخيل ، ولعل هذه الطريقة لم تكن مستعملة عند قبائل الصحراء الكبرى . الا ان بيرون Peron[4] في مقدمات ترجمته لكتاب « الويل في أمراض الخيل » لأبي المنذر البيطار ، الكتاب المشهور باسم الناصري ، لكونه مهدى الى السلطان الناصري قلاوون ، يذكر ذلك ويقص حادثة طريفة للبرهنة عليها .

وبعد ذلك ينتقل بنا المؤلف ليصف « رياضة » المهر ، اي تعليمه وتعويده على السرج والخيّال . الا أنني أجد مايذكره مختصرا ، كما قاله هو ، لأن المعلومات المذكورة هزيلة اذا ماقورنت ، كما قال الأمير عبد القادر ، بما جاء في كتب البياطرة امثال : تاج الدين الصاحب مثلا [5] .

والغريب انه يشرح طويلا طريقة استعمال المهماز (أو الكلاب) الذي يسميه عرب الجزائر « شبير » ، والذي نعلمه انه كان قليل الاستعمال عند العرب ، كما يقول الملك المجاهد علي بن داود الرسولي الغساني . في كتابه ، الأقوال الكافية والفصول الشافية (في الخيل) : « ولاتستعمله العرب الا للفرس الشموس » .

ويبدو أن بعض الأعراب بلغت بهم البراعة في استعمال المهماز ، انهم يكتبون به على جلد الحصان ، وهو منطلق جريا ، كلمة « بسم » أي بداية البسملة ، دون أن يجرح الجلد ، بل بحلاقة الشعر . ذكر ذلك بيرون في مقدمة كتابه بينما يقول دوما : ان استعماله يجعل الحصان الشموس « يبول خوفا من الفارس ، ويصبح هادئا كخروف ، وكالكلب يلحق بصاحبه أينما توجه »

ويذكر المثل المعروف : « الفرس من الفارس ، والمرأة من الرجل »

وبالطبع يصف المؤلف بضعة تدريبات خاصة بالعرب ، نظرا لحياتهم القاسية وتدريباتهم الحربية . من هذه التدريبات : القيّامة : ينطلق الفارس بحصانه بأقصى سرعة ثم يجبره على الوقوف مسمرا في الأرض . يبدأ بتوجيهه نحو نهر ، او واد فيخاف الحصان فيقف . ثم يوجهه نحو شجرة او جدار .

ـ اللطمة : في هذا التمرين ينطلق الفارس باقصى سرعة ثم يميل بالحصان يمنة او يسرة على زاوية قائمة (٩٠ درجة) ويلطم بيده عنق الفرس بخفة ليوجهه يمنة او يسرة ، شريطة ألا يتوقف عن الجري .

ـ النشاشة : يدرب الحصان بحيث يقفز بقائمتيه الأماميتين على حصان العدو فيعض الفارس العدو ويلقيه أرضا ، أو يعض الحصان فيجبره على الهرب . ويقول الجنرال انه رأى في آخر بعض القوافل خيولا عربية تركض وراء البعير المتخلف عن القافلة فتعضه لتجبره على اللحاق بها .

والمعروف أن أفضل حصان سباق في العالم وفي تاريخ الفروسية هو : خسوف Clipse الذي لم يخسر رهانا قط ، وكان عربيا مولودا في انجلترا ، فكان اذا ماحاول حصان سبقه عضه وأجبره على التراجع !

ومن التدريبات : القطاعة ، والبركه ، والفزعة ... الخ ...

---

(٥) كتاب البيطرة للصاحب تاج الدين أبي عبدالله محمد بن محمد بن علي (ت ٧٠٧هـ) جزآن ـ طبع أوفست ـ معهد تاريخ العلوم العربية الاسلامية ، فرانكفورت ، المانيا الغربية ، ١٩٨٤ .

ويصف المؤلف بعض الالعاب : كلعبة الحزام التي يجب على الفارس فيها أن يلتقط ـ والحصان يعدو بأقصى سرعة ـ ثلاثة أحزمة قماشية ملقاة على الأرض على أبعاد مختلفة . ويصف كذلك لعبة النيشان . . الخ . .

وهناك قصة يرويها الجنرال عن شجاعة البدو الأعراب فيقول :

في عام ١٨٤١ كان المارشال بيجو Bugeaud ذاهبا مع فرقته من الخياله الى « تاغدامت » كي يهدم حصنا بناه الأمير عبدالقادر ، وكان دوما برفقته ، فضربوا خيامهم في وادي الحزوق ، وهو نهر صغير من روافد مينا .

أيقظتهم في الليل طلقة عيار ناري . فقال الجندي الحارس لدى استجوابه للاستطلاع عن ماهية الأمر : إنه رأى كتلة من الأعشاب المشوكة تمشي ثم تقف فخاف أن تكون خدعة . وعندما توقفت الكتلة على بعد عشرة أمتار من مربط الخيل ، أطلق النار . . . وكان في الكتلة أعرابي يحاول سرقة الخيل فجرح ونقل لاسعافه . وخطرت للمارشال فكرة ، فترك الجريح في مكانه مع رسالة الى قبائل فليتا Fleittas [٦] يقول فيها ان محاولة التخلص من الجيش الفرنسي بنوع من حرب العصابات لايجدي ، لأن فرنسا دولة قوية وغنية ، وان عبدالقادر لايستطيع شيئا ضدها ، والاستمرار في التحالف معه سيجلب على القبائل مصائب لا حصر لها ، وانه من الأفضل لها ان تنفصل عن هذا الرجل اذا ما أرادت ألا ترى ، ومنذ الآن ، كل محصولاتها محروقة ! وما إن ذهبت الفرقة قليلا ، حتى جاء بعض الفرسان العرب فترجلوا وحملوا الجريح . وفي اليوم التالي جاءتنا رسالة من الفليتا حملها الينا فارس ألقاها في وجهنا ومضى . وفيها « الى الجنرال بيجو ، قائد مرفأ الجزائر . . . تقول بانكم أمة قوية وقادرة وانه ليس باستطاعتنا مقاتلتكم وأن الأقوياء هم المحقون . ولكنكم ، رغم هذا ، تريدون سلب بلد لاتمتلكونه . ثم بما أنكم أغنياء ، ماذا تريدون أن تفعلوا بشعب ليس لديه سوى الرصاص ليعطيكم اياه ؟ بالاضافة الى أن الله اذا أراد ، فبإمكانه أن يغلب الأقوياء وينصر الضعفاء . تهددوننا أيضا بإحراق محاصيلنا أو إطعامها لخيولكم وبغالكم ، كم من مرة أصبنا بهذه المصيبة قبلا ! فلقد جاءتنا سنون محل ، فعرفنا الجوع والمسغبة ، والجراد ، ولكن الله لم يخذلنا ، لأننا مؤمنون ، والضنك لايقتل العربي . لن نخضع لكم أبدا . أنتم أعداء ديننا ، لذا فهذا مستحيل . ولكن ، إذا أراد العلي القدير ، عقابا لنا على خطايانا ، وخطايا آبائنا ، أن يصيبنا بهذا البلاء الأعظم ، عندئذ سنخرج إخراجا كاملا ، ونحن نعترف بذلك ، اذ علينا حينئذ أن نقدم لكم خيولنا (علامة الاستسلام عند البدو) رغم علمنا بأنكم لا تحبون إلا الخيول ذات الأذناب القصيرة ، وأفراسنا لاتلدها . »

ولقد اضطر رجال هذه القبيلة بعد ذلك الى الاستسلام ، كما يقول المؤلف ، إنما بعد عراك عنيف وعنيد . « ظلوا منذ ذلك الحين أول من كان يطلق صيحات الحرب والثورة . وهم الذين قتلوا الجنرال الشجاع (!) مصطفى بن إسماعيل [٧] ، وهم الذين قتلوا بومازا (أو معزة ؟) وكانوا آخر من استسلم . »

ويقدم المؤلف خلال سبع صفحات أوصاف الفارس العربي ، أولها الصبر على الجوع والعطش . فاذا لم يتمكن فلا يكون فارسا في حياته قط . وآخرها : دراسة

---

(٦) أظن أنه يعني قبائل الفيلاليين .

(٧) يقصد الخائن الأمير مصطفى الذي قتله رجال عبدالقادر في معركة سمالا .

طباع وعادات فرسه ، بدقة وعمق . . . فلا تغيب عنه لمحة أو فكرة .

وفي التعليق الذي يورده الأمير عبدالقادر بعد هذا الفصل يصف تقنية « التضمير » وهي عملية كانت تحضَّر بها الأفراس مدة أربعين يوما من أجل السباق ، وهدفها إذابة الشحم وشد الألياف العضلية فيكون الحيوان على أشد مايكون ، والفرس المضمرة قادرة على الانطلاق جريا حتى ٢٥ كم .

ثم يصف السباق وأحواله وشروطه . . .

ويستمر المؤلف في استعراض مختلف وجوه علم الخيل : من تغذية الى نظافة جسم الحصان ومعلفه ومحبسه ، والاصطبل ، ثم ألوان الحصان والتحجيلات ، والشيات وتفسيرها فيذكر مثلا عربيا :

محجل الأربعة جلاب المنفعة
محجل الشمال مركوب الرجال
محجل اليمين مركوب السلاطين

ثم يفصل كيفية شراء الحصان وانتقائه وامتحانه ، بل ويترجم المحاورة التي تجري بين البائع والمشتري ثم صفقة اليدين علامة عقد البيع . ويؤكد أن العربي لايزوِّر البيع ، كما يفعل الغربي ، بإعطاء الحصان بعض الأدوية ، بل يعتمد على وصفه الجميل ، ولسانه الطلق لاقناع المشتري . وينهي الفصل بمعلقة أمرىء القيس .

وبعد ذلك فصل خاص بالانعال أو تحديد حوافر الخيل . فيصفها بدقة ويصف البيطار ودكانه وآلته وأدواته ، ثم مكانته الاجتماعية ، إذ كان هو أيضا ، الحداد صانع الاسلحة ، لذا فلا يدفع ضرائب ولايساهم في الحرب وتظل حصته من المغنم محفوظة ، ولايقتل في الحرب الا إذا كان مسلحا يقاتل ، لأن له حصانة . . .

ثم فصل التسريج : فيذكر أقسام السرج العربي واصفا الكلمة العربية أمام الفرنسية بدقة تدهش الأصمعي ، وعلم غاب حتى عن كثير من أساتذة الفروسية والبياطرة العرب اليوم الذي يسمون الرسن بشليق ، والقربوس قنطرة ، ويخلطون بين المقود والرسن واللجام والشكيمة . . . الخ . . . ويمتدح الجنرال السرج العربي ويفضله على السرج الهنغاري الذي كان يستعمله سلاح الفرسان في الجيش الفرنسي ويعدد له فضائل كثيرة لايجدها فيه الفرسان العرب اليوم الذين يفضلون السرج الانجليزي ، وهو في رأيي أسوأ السروج [٨] . وينهي الفصل بقوله : « يصل العرب إلى الثقة بالنفس وجودة الركوب على ظهور الخيل بسرعة ، بينما علينا أن نظل أعواما طويلة حتى نحصل في بلادنا على فارس رديء . ويتساءل : « ما السبب رغم أن شبابنا (شباب فرنسا) أقوياء و أصحاء ؟ » ويقول المؤلف إن السبب عائد الى التسريج السيء .

ثم يكرس فصلا طويلا جدا يقع في حوالي ستين صفحة « للبيطرة » فيصف الأمراض مع المصطلحات العربية ، والأدوية مع أسماء الأعشاب بالعربية والفرنسية والوصفات بأقصى مايمكن من الدقة .

ما هو مضاد الحكمة ؟ الغضب

ويعلق الأمير عبدالقادر على ذلك بحكمة تقول :

وضد العلم ؟ النسيان

ومضاد الاحسان ؟ امتداح النفس . . . .

---

(٨) استطعت ان أجد ثمانية أنواع من السروج كان العرب يستعملونها .

حتى يصل الى : ما ضد الحصان ، وسبب غالبية امراضه ؟ الراجة والبدانة . ثم يتحدث المؤلف عن كيفية الاستفادة من الحصان العربي بالنسبة للحصان الموجود في فرنسا .

وهنا ينتهي القسم الأول ويبدأ الثاني بغناء أو بالأحرى حداء يغنيه بدو بني ولد يعقوب :

إلى الخارج ، أيها الأجانب ، الى الخارج
اتركوا زهور مراعينا
لنحلات بلادنا
الى الخارج ، أيها الأجانب ، الى الخارج *

ويبدأ بالحديث عن الحياة البدوية فيذكر قول البدو :

« الجمال لمن يدافع عنها ، وقلوب الفتيات لمن يتقن ركوب الخيل » ويصف الغزوات Razzia كما كان يقوم بها العرب قديما ، فيصنفها الى ثلاثة أنواع : منها الطاحة (من فعل طاح أي سقط) ، لأن الفرسان يسقطون على العدو فجأة في الفجر (المغيرات صبحا) بحيث تكون « المرأة بلا حزام ، والفرس بلا رسن » وتكون بخمسمائة او ستمائة فارس . ويترجم أنشودة طويلة يقول إنها شعبية تصف حدة القتال الدموي بين القبائل بسبب الحب والغيرة (على العِرْض) .

بل إنه يصف الغارات التي لا هدف لها سوى السرقة ، وبخاصة « سرقة الخيول » ويقول إن اللصوص من الأعراب يقولون بانه « في الشتاء ، تسرق الحيوانات لأن الكلب تحت الخيمة ، وفي الصيف السرقة مما في الخيمة لأن الكلب خارجها » ، ويدعي أن الولي سيدي عبدالقادر الجلالي هو شفيع اللصوص ، وذلك لأن معظم اللصوص فقراء والولي هذا يتشفع بهم لأنهم بحاجة ولأنهم يسرقون الأغنياء !

ويكرس لسرقة كل نوع من الماشية صفحة أو اثنتين يصف « التقنية » فيها . ثم يبدأ بفصول هامة حيث يصف « الصيد » ويقسمه إلى أقسام كثيرة :

صيد النعامة ، والأسد ، والغزال ، وتيس الجبال ، وغيرها . . . مع وصف مذهل من حيث الدقة . ونضرب مثلا بصيد الأسود :

يصطاد العرب الأسد إما لأنه يتسلط على قرية أو مضرب خيام ، فيلاحظ القوم اختفاء شاة أو حصان أو طفل !! ويسمعون زئيره .

عندئذ يتنادون فيجتمع الرجال من قرى أو قبائل مختلفة .

فيذهب القيافة أولا للتعرف على العرين ، ثم يذهب الجميع سوية . منهم مشاة مسلحون بالبندقية (ذات الطلقة الواحدة) يقفون في ثلاثة صفوف منسقة . الخلفي منها لمهرة الرماة . وحولهم الفرسان المسلحون أيضا . يقوم رجال النسق الأول بالزعاق والصريخ لحمل الأسد على الخروج ، فاذا لم يفعل أطلقوا بضع رصاصات عليه فاذا جرح جن جنونه واندفع نحوهم بوحشية وشجاعة لامثيل لها ، فيطلقون النار عليه ، ولكنه لا يموت الا اذا أصيب في رأسه ، فإن لم يقع أطلق النسق الثاني نيرانه ، ثم الثالث ، وهذا نادر جدا . أما إذا جنح وذهب يسرة أو يمنة فينطلق نحوه الفرسان الواحد بعد الآخر ومتى وصل الفارس قربه أطلق على رأسه النار . كذلك إذا خرج عدة أسود في آن واحد . وتدوم المعركة دقائق قليلة ، ويندر أن تقع حوادث كرصاصة طائشة ، أو أن يقع الفارس عن فرسه فيجرحه الأسد(٩) .

---

* (ترجمتها عن النص الفرنسي اذ ليس في الفصل النص العربي)

(٩) زار الفنان الفرنسي أوجين دولاكروا Delacroi المغرب عام ١٨٣٢ فذهل لجرأة العرب في صيد الأسود ، فصور لوحات كثيرة عن هذا الموضوع .

وثمة طرائق أخرى : فاذا كان العرين مليئا بالأشبال ، وصعب اعتراض الأسد ، يذهب بضعة فرسان إلى العرين إذ أن من عادة الأسد ولبوته أن يخرجا بعد الظهر للتجوال فيقفان على رأس تل مطل على مضرب القبيلة ويطلقان زئيرا ترج له الأرض . وخلال غيابهما يدخل الفرسان العرين ويكممون أفواه الأشبال ، لئلا يسمع صراخها الأبوان ، ويهربون بها . وبالطبع فهم يعلنون عن عملهم لكل العرب في مضاربهم وقراهم ممن هم بجوار العرين . عندئذ ينطلق الأسد ولبوته بجنون في كل اتجاه ، ويكون الرجال المسلحون في انتظارهما .

وثمة من يقتل الأسد للدلالة على شجاعته وعلو همته ، فيضع جثة حيوان في طريق الأسد ، ويبني كوخا صغيرا قبالتها يختفي فيه (يسمى قترة) مادا سبطانة البارودة فقط ، فيأتي الأسد ويتوقف أمام الجثة ، وعلى الصياد أن يطلق رصاصته الوحيدة بين عيني الأسد وإلا صار طعمة له .

ويقول الجنرال ، مؤلف الكتاب ، إنه تعرف على شيخ عجوز يدعى محمد الموسوي قتل ما ينوف على مئة أسد بطريقة غريبة : كان يذهب إلى العرين ليلا والقمر بدر . فيقف على ركابتي السرج ، وكفل حصانه متوجه نحو العرين ، ويستدير حتى يصبح وجهه مقابل مدخل العرين ، ويصرخ محرضا . فاذا خرج له أسد رماه بطلقته الوحيدة بين عينيه ، فإن أخطأه نكز الفرس فانطلقت به في سرعة بحيث لا يمكن للأسد أن يدركه . فاذا خرج له عدة أسود ، وحتى لو كان أحدهم خلفه ، ضرب الأقرب وهرب .

ثم يتحدث المؤلف عن صيد الضبع ، وصيد الأرنب بالكلب السلوقي ، ويكرس لوصف الكلب واعتناء وجهاء البدو به فصلا طويلا مدهشا .

ويتعرض ايضا للبيزرة على الحصان .

وفي فصل خاص يصف الحروب بين القبائل ـ ويعني بذلك حروبا عنيفة دموية بين عدة قبائل متحالفة بعضها ضد بعض ـ وليس غارة بسيطة أو غزوة . ويعدد أسبابها وهي : نهب قافلة ، أو شتم نساء القبيلة ، أو رفض السماح بسقاية الماشية ورعيها .

وعند الانطلاقة نحو العدو ، وبينما يكون الشيوخ في هم وغم ، ينطلق الشباب فرحين بالمغامرة ، وطلب الأمجاد ، منشدين الشعر الحماسي والغرامي . وهنا يترجم الجنرال قصيدة طويلة في ست صفحات لشاعر مجهول مطلعها :

قلبي يلتهب شوقا الى امرأة من حوريات الجنة . . . ويحتل الوصف حوالي مئة وخمسين صفحة .

ولاعجب لأن ذلك كان يساعد الفرنسيين المستعمرين على تفهم التكتيك الحربي للقبائل العربية ، وكيفية مكافحتها . ثم لاننسى أن المؤلف جنرال عسكري تهمه هذه الأمور في الدرجة الأولى ، بل يصل الأمر به في الصفحة ٤١٤ أن يعدد ما يملكه العربي الميسور من عبيد ونساء ومال وخيل ، كذلك ما تحتويه خيمته وقيمته المالية . ويحتل هذا التعداد الهائل الدقة عشر صفحات كاملة .

اما الفصلان الأخيران ، فالأول مكرس « لرأي عبدالقادر » يقول فيه « عرفت الأمير عبدالقادر عندما كنت قنصلا لفرنسا في مسكرة (من عام ١٨٣٧ حتى عام ١٨٣٩) ثم عرفته ايضا في طولون عام ١٨٤٧ ، عندما أرسلت في مهمة حين وصوله أرض فرنسا ، واستطعت خلال محادثاتي الكثيرة معه أن أتعرف على معلوماته الغزيرة عن كل ما يتعلق بتاريخ بلاده وبخيولها . لذا لم

أتردد في أن أطلب اليه رأيه في مادة علمية محضة ، مع أنها ذات أهمية كبرى ، ليس بالنسبة لمستقبل مستوطنينا فحسب ، بل ولمستقبل فرنسا كذلك . »

ويترجم الرسالة التي أرسلها له الأمير بتاريخ ٨ نوفمبر (تشرين الثاني) من عام ١٨٥١م الموافق ٢٣ محرم عام ١٢٦٨هـ بكاملها ، وفيها يجيب عن عدة أسئلة طرحها عليه الجنرال حول مقاومة الحصان العربي للعطش والجوع ، ولماذا يركب العرب خيولهم في أصغر سن ممكنة ، بينما لايركبها الفرنسيون الا بعد الرابعة .... الخ

أما الفصل الأخير فهو مكرس لشخصية غريبة هو « الشميع »[١٠] Chambi وهو بدوي من قبيلة شمباس Chambas (؟) .

يبدأ المؤلف هذا الفصل بقوله : « إذا كان الشعر عندنا موهبة عدد قليل من الناس ، وميزة بعض العقول النيرة ، وزهرة عطرة ونادرة لا تنبت إلا في أرض معينة ، فهو عند العرب في كل مكان .... إنه كنز يرتاده الجميع من راعي القطعان الذي يقاتل من أجل قبضة من العشب الذابل ، إلى السيد صاحب الخيمة الكبيرة الذي يجري على حصانه المطهم بين أفراد قبيلته ... يعتقد الكثيرون (من الفرنسيين) الذين لم يتعودوا على العادات الافريقية أو يطلعوا عليها ، أنني كثيرا ما أبالغ فيما أقوله .... منهم الضابط السيد مولين Molliene الذي كان ، ذات صباح ، في مكتبي في باريس ، يحاججني في مسألة موهبة الشعب العربي الشاعرية ، عندما قطعت محادثتنا زيارة غير مرتقبة . كان الشخص الزائر يرتدي البرنس والجبة ، إنه بدوي شامبي ... من أولئك العتاة : لصوص البادية وقطاع الطريق .... جاء البدوي الى باريس هذه المرة وإلى حديقة النباتات فيها مرافقا زوجا من الجمال ، حسب أمر من الجنرال بيليسيه ... ورغبت في أن أبرهن على ادعائي .... رغم أن الشامبي لم يكن من أولئك « الطلاب الذين يستقون علمهم من الزوايا » ... وليس محاربا شهما ... كان رجلا من أبسط الناس ، كما لو كان بائعا متجولا في قرانيا . حسنا ! قلت لمحاوري : أراهن على أنني إذا استجوبت ، بالصدفة ، ساكن الصحراء المجهول هذا ، أستطيع أن أسحب من دماغه أغاني تسكر أفضل شعرائنا حتى الثمالة . فقبل الرهان . بدأت الاستجواب .... بدأ بأغان دينية ... ثم بعد أن دندن قليلا ، كي يكون الايقاع ، بدأ بأغنية طويلة ورتيبة مثل آفاق الصحارى .

ويلي ذلك ترجمة لقصيدة تقع في ٢٦ بيتا . ثم يضيف الجنرال قائلا :

« لست أدري ما إذا كنت أبالغ في إظهار جمال هذه الأبيات ، ولكن يبدو لي أن في هذه القطعة من السحر ومن العظمة ما قل أن يوجد ما يماثلها حتى عند شعراء الدول الأكثر تقدما .... »

ويقول بعد قليل : « يستوحي الشعراء العرب كل وحيهم من الينابيع نفسها : الدين ، والحروب ، والحب ، والخيل ، وهي تشكل كل المواضيع التي يتغنون بها .... ياله من فرق بين هذا الشعر القوي ، الغني في تفاصيله وتطوره ، ولكنه الجدّي في طرائقه ، وبين شعرنا المضطرب ، المعذب ، القلق ، المهووس ، الذي يقلب كل السماوات والأرض كي يجد مواضيع يعالجها بلغتنا المحمومة والمصطنعة ! »

---

(١٠) ربما كان أصل الكلمة : شاوي .

وبعد بضعة أشعار لشامبي ، يقول :

« إنه خطأ كبير ، الاعتقاد بأن الاسلام يحبس المرأة في حالة اضطهاد وانه لايمكن تحريرها الا بمعجزات الإيمان المسيحي . فعلى العكس ، احتفظت المرأة المسلمة في قلوب الرجال بتلك المكانة التي كانت للملكات خلال المبارزات العسكرية للفرسان العشاق ، ومحاربي العصور الوسطى »

ويضيف : « استطاع شامبي ان ينشد لنا قصيدة تامة ، حيث نجد فيها المرأة موصوفة بشعور عميق من الحنان العاطفي ، والعشق الجنسي مع ذلك الصخب من الصور الحارة التي تتفجر في الشرق في كل أغاني الحب منذ نشيد الأناشيد » .

ويترجم قصيدة في ٢١ بيتا ، مطلعها :

لايمكن لأحد أن يشبه أختي الا بالفرس المجربة .

ويقول المؤلف : ان كلمة أخت عند عرب الصحراء الكبرى تعني : الخليلة . ويقول أيضا : « لايمكن لأحد أن ينازع مكانة المرأة في قلب المسلم الا الفرس » وينتهي بقوله : « فكرت ، عندما ذهب شامبي ، أن هذا الانسان التائه يحمل في طيات ردائه أكبر كنزين في العالم : الشعر والحكمة » .

وفي آخر مقطع من الكتاب يقول : « أرغب في أن أعرف عادات بلد أصبح اليوم وإلى الأبد ، مشاركا لبلدنا ، بكل تفاصيله » .

وهنا خان الجنرال التنبؤ بإن ذلك مستحيل ، وأنه كان يحلم . ألم أقل في بداية عرضي إنه كان رومانسيا ؟

ويضيف : « سأحبه لمئات الأسباب » و « إن اكثر ما يبعث الحماسة في النفوس عندنا هو المصلحة ، فهي التي تتحدث وتحاور المخيلة . . . »

ويزيد المؤلف فيقول : « في الشعوب الافريقية ، نجد الرشاقة ، والذكاء ، وبريق الحضارات القديمة ، ممزوجة مع قوة الحياة البدائية . هؤلاء الرجال الذين يمضون الوقت تحت الخيم ، ويعيشون مع المهماز والبندقية ، تعودوا العيش مع شاعرية القرآن الخالد ، وهم بالنسبة لكل الأمور الإنسانية لقطات مليئة بالنعومة » .

ويقول المؤلف إنه عاد فصادف شامبي هذا فحاوره وسأله عن رأيه في باريس وفي الحضارة الفرنسية ومعطياتها ، فمدح البدوي ذلك ولكنه راح يصف صحراءه بلغة شاعرية جميلة ، جعلت منها ، على ما يقول الجنرال ، جنة خلابة . وعندما أراد البدوي الذهاب ، ودعه الجنرال ودس في يده قطعة نقدية أخذها البدوي ضاحكا وخرج قائلا :

« ها هو أبوك أنت » مشيرا للقطعة النقدية « أما أبي فهو ابو الجميع * . » واشار الى السماء ومضى .

وهكذا ينتهي الكتاب .

وددت لو ترجمت الكثير منه لأقدم للقارىء صورة حية دقيقة عن الحياة العربية البدوية في الصحراء الكبرى ، في أواخر القرن التاسع عشر . . . . ولكن الذي أوده أكثر ترجمة الكتاب كاملا [illegible] ذات يوم .

* أظن أن الجنرال دوما أساء فهم ما قاله الشامبي ، إذ التبس عليه فهم كلمة : باك ، وربك ، فالأولى تعني أبوك ، والثانية ربك [illegible] الشامبي قال له : هذا ربك وهذا ربي . فاذا كان المسيحيون يسمون إلههم : الأب (والابن والروح القدس) ، فالأمر مختلف عند المسلمين . ولقد وجدت أخطاء أخرى في الكتاب كقوله بان الميل العربي يساوي كيلومتراً واحداً ، والحقيقة انه يساوي الضعف . . الخ . .

العدد التالي من المجلة

العدد الأول - المجلد العشرون

أبريل - مايو - يونيو

قسم خاص عن

مناهج البحث العلمي

ترحب المجلة باسهام المتخصصين فى الموضوعات التالية :

(أ) مناهج البحث العلمى
(ب) التنمية الإدارية
(ج) بين العلوم الطبيعية والإنسانية
(د) الطاقة النووية

دائرة الحوار (دعوة لاضافة باب جديد في « عالم الفكر »)

إن الطبيعة الجادة للدراسات والبحوث التي تنشر في « عالم الفكر » تعني ، بحكم التعريف في حالات كثيرة ، أنها لاتمثل فصل الخطاب أو جّماع القول في الموضوع الذي تتناوله . وفي سعي « عالم الفكر » الحثيث لتحقيق المزيد من التواصل مع قرائها ، فإنها تنظر في أمر إضافة باب جديد فيها بعنوان « دائرة الحوار » ، تنشر فيه ما تتلقاه من تعليقات مركزة وجادة ومتعمقة ، وملتزمة بالمنهج العلمي وأدب الحوار في التعليق ، مع ردود كتاب الدراسات الأصلية على هذه التعليقات . وتتطلع « عالم الفكر » إلى أن يصبح هذا الباب منبرا لتبادل ثريّ ومفيد للآراء يمثل إضافة مجدية لما تنشره من دراسات وأبحاث ، وبما يحقق تفاعلا فكريا مطلوبا ومحمودا بين قرائها وكتابها .

و « عالم الفكر » تفتح الباب ، على سبيل التجربة ، لقرائها لرفدها بتعليقاتهم فيما بين ٥٠٠ ـ ١٠٠٠ كلمة ، حول ماينشر فيها . فإذا ما وضحت استجابة القراء والكتّاب للفكرة ، وأدركت الاسهامات حجما معقولا ومستوى لائقا يبرر إضافة مثل هذا الباب ، بشكل غير دوري ، فسوف تبادر إلى ذلك ، شاكرة لقرائها وكتّابها حرصهم على التفاعل البناء معها وفيما بينهم لزيادة عطائها الفكري .

مجلس الادارة

لة الإمارات	٧	دراهم
سعودية	٦	ريالات
طر	٤	ريالات
بحرين	٥٠٠	فلس
يمن الشمالية	٥,٥	ريال
يمن الجنوبية	٤٠٠	فلس
عراق	٤٠٠	فلس
بنان	٥٠	ليرة
أردن	٣٠٠	فلسًا

سوريا	٥	ليرات
القاهرة	٤٠	قرشًا
السودان	٣٠٠	مليمًا
ليبيا	٥٠	قرشًا
مسقط	٥٠٠	بيسة
الجزائر	٦	دنانير
تونس	٦٠٠	مليم
المغرب	٧	دراهم

لإشتراكات :

بلاد العربيّة ٥ دنانير

بلاد الاجنبيّة ٦ دنانير

حول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف لى بنك الكويت المركزي ، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى :

وزارة الاعلام - الاعلام الخارجي - ص.ب ١٩٣ الرمز البريدي 13002 الكويت

مطبعة حكومة الكويت

الثمن
٤٠٠ فل

